٦١

مجلة
النقد
الأدبي

فصول

المجلد السادس عشر
العدد الأول
صيف ١٩٩٧



أفق الشعر

شعرنا والزمن المضاد - تأنيث القصيدة - تقنية القناع

شعرية الخبر - الشعر والنقد - ملف خاص: سعد الله ونوس

فصول
مجلة النقد الأدبي
مجلة علمية محكمة

أفق الشعر

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول
مجلة النقد الأدبي

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١٫٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٥٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣ ريال ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣ دينار ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢,٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١,٧ دينار ـ دبي/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

ISSN 1110 - 0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

السعر: ثلاثة جنيهات

أفق الشعر

المجلد السادس عشر
العدد الأول
صيف ١٩٩٧

• في هذا العدد

٢٥١٢٩

فى الشعر

مفتتح

الشعر ووعد المستقبل

نحتفى بالشعر لأننا نحتفى بالإبداع، ونحتفى بالإبداع لأننا نحتفى بالحياة فى تطلعها إلى الغد، فكل إبداع بحث عن الممكن، وسعى وراء مايظل حافزا للخيال على التطلع إلى المستقبل الذى يلوح من وراء الحاضر كالوعد. ولذلك، كان الشعر، كالإبداع الذى هو منه، قرين الحرية ونقيض الضرورة، وليد السؤال الذى لايرضى بالراهن، وابن اللحظات الحدية التى تجمع مابين الأزمنة فى زمن التحوّل الذى يرى فى مرايا الحاضر ماترهص به أخيلة المستقبل.

هل كان ذلك البعد من الشعر سبب الوصل القديم بين الشعراء والأنبياء؟ الأمر ممكن، فالنبوة تنطوى على معنى الكشف عن الغيب ورؤيا المستقبل. ولولا ذلك مانبهنا الفيلسوف العربىُّ أبو على ابن سينا إلى أن الشاعر فى القديم كان ينزل منزلة النبىّ، فيعتقد قوله، ويصدّق حكمه، ويؤمن بكهانته، مؤكدا المعنى نفسه الذى قصد إليه، بعد ذلك بقرون، الشاعر الإنجليزى بيرسى شيللى عندما أخبرنا، فى دفاعه عن الشعر، أن الشعراء كانوا يدعون مشرعين أو أنبياء، فى فجر العالم، لأن الشعر يضم هاتين الصفتين ويجمع بينهما، فالشاعر لايشاهد الحاضر فحسب كما يتراءى بعمق، أو يكتشف القوانين التى تنتظم الأشياء، وإنما يرى المستقبل فى الحاضر. وأفكاره هى بذور أزهار الزمن الحاضر وثماره اللاحقة فى آن. والشعراء مرايا تنعكس عليها الأشباح الهائلة التى يلقيها المستقبل على الحاضر.

وليس من الضرورى أن نمضى مع شيللى وأشباهه فى الإعلاء الرومانتيكى من شأن الشعر، إلى الدرجة التى ننزل بها الشاعر منزلة أشرف العالم وأفضلهم، فالأهم هو تأكيد الدلالة التى تصل الشعر بالمبدأ الإبداعى الذى لايكف عن التطلع إلى المستقبل؛ لأنه مبدأ لايكف عن التأمل فى عالم يظل فى حاجة إلى الكشف، كما يظل فى حاجة إلى الاكتمال الذى لايتحقق فى تمامه قط. هذا المبدأ الإبداعى الذى ينطوى عليه الشعر هو ما يجعل منه، بحق، بذور أزهار الزمن الحاضر وثماره اللاحقة فى الزمن المستقبل.

وعندما نتحدث عن شعرنا العربى، من هذا المنظور، فإننا نتحدث عن الحضور القديم الجديد لإبداع الحضارة العربية، سواء فى تطلعها المتكرر إلى المستقبل فى كل حركة من حركات تجديدها، أو فى تأكيدها وعى المستقبل بكل تجربة طليعية أنجزتها، وذلك فى ميراثنا الخلاق الذى يؤكد روح التجريب والمغامرة، تلك الروح التى ورثنا بعض عنصرها المتقد، إلى جانب ما اكتسبناه، عن أسلافنا الشعراء الذين سعوا إلى إدراك مالايتحرى بالعيون، وجربوا كثيرا وكثيرا كى يصلوا إلى نظم واحد فى اللفظ، شتى فى المعانى، مؤمنين بجدوى الشعر التى آمن بها ابن الرومى عندما قال:

وما المجد لولا الشعر إلا معاهدٌ   وما الناس إلا أعظمٌ نخرات

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تحتفى الحضارة العربية بالشعر، دون غيره، وتضعه فى مقدمة فنونها، وتجعل منه ديوان العرب الذى يجمع مآثرها ومفاخرها، معارفها ومداركها؛ لأنها وصلت بين قدرة الشعر على تجسيد الذاكرة الإبداعية للأمة فى ماضيها، وقدرته على الكشف عن وعود الزمن الآتى فى مستقبلها، فكان الشعر علامة هذه الحضارة وهويتها الإبداعية. كما كان الشعر، فى الوقت نفسه، سمة تجدد هذه الحضارة، وآية قدرتها على الحوار مع نفسها، فى حوارها مع غيرها من الحضارات. وظلّت الحياة المتجددة للشعر العربى قرينة قدرة التجدد فى الحضارة العربية، لم تتوقف هذه الحياة، أو يتقلص دافعها الخلاق، إلا عندما تعطلت قدرة التجدد فى هذه الحضارة، وفقدت جرأة التقدم وسماحة الحوار ورغبة المغامرة وغواية التجريب.

وليس أدل على ذلك من أن الحضارة العربية، فى لحظات ازدهارها، ربطت بين الشعر ومعنى المعرفة التى تتجدد بها الحياة، ووصلت بينه ومعنى الحكمة التى يعمر بها الكون، وذلك منذ أن أطلقت هذه الحضارة على الشاعر اسم الشاعر؛ لأنه يفطن إلى مالا يفطن إليه غيره، وجعلت كلمة الشعر دالة على الشعور الذى هو المعرفة والدراية والخبرة الجديدة، فظلّ الشعر، عند العرب، علماً لاعلم فوقه على نحو ماروى عن عمر بن الخطاب، فى دلالة غير بعيدة عن الدلالة المضمنة فى القول المنسوب إلى عبدالله بن عباس: تعلموا الشعر فإنه أول علم العرب. ومنذ أن تحدث أبو تمام عن الشعر الذى لولاه ماعرف بغاة الندى من أين تؤتى المكارم، وعن القصيدة التى تتجدد بها الحياة فى دورة الخصب والنماء، فإن الشعر يواصل حضوره الخلاق فى الحياة العربية التى بادلته رغبة التجدد، ويواصل الشاعر العربى المجدّد الحفاظ على النار المقدسة التى ورثها عن أسلافه، تلك النار التى ظل ينفخ فيها من روحه الخاص ماظل يمنحها طابعها الفريد فى كل محاولة. ولذلك، حفظ الشعر العربى المعنى الموجب للتقاليد التى وصلت اللاحق بالسابق وصل الإضافة، ووصل الحضور المتجدد الذى يتأبى على جمود التكرار ووخم التقليد. وكانت التقاليد الشعرية، فى هذا البعد، نقيض التقليد، والوجه الآخر من أوجه الابتداع الذى يقاوم الاتباع.

هكذا ظل الشعر العربى، فى تجدده المتصل أو المتقطع، شبيها بحضور العقل الذى وصفه أحمد شوقى، فى قصيدة من قصائده، بأنه قديم الشعاع كشمس النهار، جديد كمصباحها الملهب؛ لأنه يؤكد معنى الانفصال فى الاتصال، ومعنى الإضافة فى علاقة اللاحق بالسابق، ومعنى الحضور الذى هو توتر بالوعد. ولذلك، فإننا عندما نحتفى بالشعر، فى سياقنا العربى، نحتفى بالإبداع القديم كشمس الوجود العربى، وبالإبداع المتجدد كمجلى الشمس المتغيرة كل صباح.

هذا الحضور القديم الجديد، المتصل المنفصل، هو مفارقة الشعر العربى التى تجمع علاقاته مابين المؤتلف والمختلف، المتقارب والمتباعد، فتعلمنا إمكان الجمع بين الأجيال المتباعدة والتيارات المتعارضة، فى أفق الحوار المتفاعل بين الأطراف المتكافئة، وفى دائرة وحدة الحلم الذى ينطوى على تنوع الوسائل المتعددة فى الوصول إلى وعد المستقبل. ويعلمنا هذا الحضور نفسه معنى آخر من معانى الوحدة القومية للثقافة العربية التى ينبغى أن تقوم على تعدد الأصوات لا الصوت الواحد، وعلى التنوع لا التنافر، وعلى التسامح لا التعصب، وعلى تعدد المراكز لا المركز الواحد الأحد، فالتعدد والتنوع والتسامح، كالحوار والتفاعل والتبادل، هى بعض طرائق الثقافة فى تحقيق وعد المستقبل الذى يحلم به كل الشعراء.

وما أحوجنا إلى تأكيد هذا الوعد فى هذه الأعوام التى يحاول فيها البعض الرجوع بنا إلى الماضى الجامد، وحجب أنوار الاستنارة عن حياتنا الحاضرة، والحكم علينا بالسجن الأبدى فى سلاسل الاتباع والتقليد التى هى سلاسل التبعية والتخلف. وحاجتنا إلى الشعر، فى معركتنا مع هذا البعض، هى حاجتنا إلى أنوار الإبداع الذى يسهم فى القضاء على الإظلام، وهى حاجتنا إلى الحرية التى تقاوم الضرورة، والابتداع الذى يقاوم الاتباع، والابتكار الذى ينفى الحضور الجامد للتقليد؛ لأنها حاجتنا إلى المستقبل الذى يتولد من توقد السؤال وانطلاقة المغامرة وحيوية التجريب. واحتفاؤنا بالشعر، فى هذه المعركة، احتفاء بمبدأ الرغبة الذى يحرر الروح والوجدان والعقل والحاسة، ويندفع بنا فى تلهب التمرد على كل مايحول بيننا وبين انطلاقة الحلم. يحدونا فى ذلك إيمان عميق بمستقبل مختلف للشعر، هو بعض إيماننا بمستقبل مختلف للثقافة العربية كلها؛ لأنه بعض إيماننا بقدرة الطاقة الخلاقة للإنسان، فى كل مكان، على التجدد والتحول والتغير. هذا الإيمان العميق بالمستقبل علامته إبداعنا العربى المعاصر الذى يتمرد على جمود عناصره، ويتحرر من القيود التى تكبله لينطلق فى الآفاق اللامحدودة من حرية التجدد التى لا ينبغى أن يقيدها أحد، أو تحجر عليها سلطة، مهما كانت المسميات والمبررات، فلا إبداع دون حرية، ولا مستقبل من غير المغامرة الخلاقة للإبداع الحرّ.

وما أحوجنا، مرة أخرى، إلى تأكيد وعد المستقبل فى هذه السنوات التى نقترب فيها من بداية القرن الواحد والعشرين والألفية الثالثة من الميلاد، فنقترب من زمن مختلف كل الاختلاف بين أزمنة البشرية، فى مسيرتها الطويلة وأحلامها العريضة. وحين نتطلع بالشعر، وبواسطة الشعر، إلى القرن الواحد والعشرين فإننا نتطلع إلى دور مغاير للإبداع فى عصر أكثر جذرية من عصور التقدم الإنسانى، وإلى دور مختلف من أدوار الحدس الخلاق الذى لابد أن يصل وصلا غير مسبوق مابين إبداعات العلوم والفنون فى الكشف عن فضاءات المعرفة التى لاحدّ لاتساعها أو تغيرها. لقد كان السؤال عن جدوى الشعر يطرح نفسه على كل مرحلة من مراحل تقدم البشرية، ومن ثم كل مرحلة من مراحل تطور العلم، على نحو فرض تعدد أشكال وألوان الدفاع عن الشعر، ولكنه أصبح، الآن، يفرض لوازمه بقوة أشد، وإلحاح أكثر، فى هذه السنوات القليلة التى تفصلنا عن مطلع القرن، فيتطلب نوعا جديدا من الدفاع، ويستلزم صيغة جديدة من تبرير الحضور، ويقتضى شكلا مغايرا من فهم الأدوار، خصوصا ونحن نقترب هذا الاقتراب المتسارع من أبواب عالم يخايلنا بما لم نستعد له، أو حتى نتأهب عقليا وشعوريا لما يجعلنا جديرين بامتلاك مفاتيحه.

وإذا كان سؤال المستقبل فى علاقته بالشعر، وسؤال الشعر فى علاقته بالمستقبل، يفرض علينا أن نعيد النظر فى الإجابات التى نمتلكها فى تبرير الشعر، منذ أن طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته إلى مابعد آخر الذين

أطلق عليهم موراى كريجر اسم المدافعين الجدد عن الشعر، فى كتابه الذى يحمل هذا العنوان، فإن إعادة النظر تعنى التفكير الجذرى فى المشكلات التى لم تكن موجودة من قبل، والآفاق التى لم تكن معهودة، وعلاقات الأنواع التى تحولت عما كانت عليه.

لقد قضى العلم على وظيفة الشاعر العرّاف الذى يدرك ماوراء الغيب. ولم يعد للشاعر المتألّه أو المتنبئ المكانة التى احتلها فى العوالم التى يعود كل شئ فيها إلى مركز واحد، هو تجسيد لمركزية اللوجوس التى نقضها عصرنا الذى ابتدع مفهوم الذات المزاحة عن المركز. واختفى الشاعر البطل المنقذ مع اختفاء الرؤية (التموزية؟) التى تستعيد عالما يقوم على مركزية الزعيم الذى يرجع إليه كل شئ فى الأمة التى لاتعرف وحدة التنوع أو معنى التعدد. وأصبح الشعر نفسه نوعا من الأنواع الأدبية بعد أن كان النوع الأعلى الذى لايدنو من مقامه السامى نوع آخر. وهانحن نزداد إدراكا، فى فعل الممارسة وعلاقات الاستقبال، إلى أن القصائد التى أخذت تجذبنا إليها أكثر من غيرها هى تلك التى تبين عن نموذج جديد لشاعر يسير مختالا، بطيئا، ضاحك العينين، لاينتبه إليه أحد؛ لأنه لم يعد يزعم لنفسه أداء دور الشاعر الخالق شبيه الإله الوثنى، أو حتى شاعر القبيلة، أو الصورة الأخرى للزعيم الواحد الأحد، وإنما دور الإنسان البسيط الذى لا يملك سوى أن يرقب ماحوله، معيدا إنشاء كل شئ بواسطة المجاز الساخر والمفارقة الإيقاعية والسؤال الذى يتجلى من خلال الكولاجات التى تصل بين ما لا يتصل فى العالم المملوء أخطاء.

وهانحن نرى، حولنا، فى أنواع الإبداع التى نتلقاها، كيف أن العلاقة بين الأنواع لم تعد محافظة على تراتبها الموروث، وأن هذا التراتب نقضته متغيرات التاريخ ومستجدات الواقع وتحولات علاقات الاستقبال. وقبل أن نسمع عن الكتابة عبر النوعية، وتداخل الأنواع، أخذنا نسمع، منذ سنوات، عن زمن الرواية التى سرقت من الشعر شعريته، وتحولت بما جعل نجيب محفوظ يطلق على فن القصة شعر الدنيا الحديثة، فى مناظرته الشهيرة مع العقاد فى الأربعينيات، وذلك فى سياق متصاعد دفع ناقدا جهير الصوت، مثل على الراعى، إلى أن يعدد من المبررات ماشجعه على أن يطلق على الرواية لقب «ديوان العرب المحدثين». ونسمع، بالإضافة إلى ذلك كله، عن خفوت صوت الشعر فى عصر المعلومات الذى أصبح سمة مجتمع مابعد الصناعة، وعن الذين يصفون غربة الشاعر ووحدته وتوحّده، فى عالم تغير كل شئ فيه، وتشظّى كل شئ فيه، داخل قرية كونية، تجمع ما بين متناقضات النزعة الكوكبية والنزعة العرقية، ومابين تعارضات الاتجاه الإنسانى والاتجاه الأصولى، كما تجمع مابين معنى الاعتماد المتبادل ومعنى التعصب الذى لايعرف التسامح أو حتى قيمة الاعتماد المتبادل.

وإذا كان أدونيس سأل يوما: ماذا يفعل الشعر فى مدن تزدهى بجدبها؟ فإن السؤال نفسه يتكرر ملحاحا اليوم، ولكنه يقترن بعشرات من الأسئلة الجديدة عن ماذا يمكن أن يفعله البذار الجديد للشعر، فى عالم لم يعد فيه موضع للمطلقات أو السرديات الكبرى التى تساقطت مع الإمبراطوريات التقليدية فى الشرق والغرب، عالم يشهد كبرى الموجات الديموقراطية فى تاريخ البشرية، وينتج أعظم المخترعات العلمية بأعلى درجات التقدم التكنولوجى، فى الوقت الذى ينتج أعنف أشكال التعصب الاعتقادى والعرقى وأكثر أشكال الهيمنة المحدثة تخييلا ومراوغة.

وإذا كان نموذج الشاعر القديم، البطل، المنقذ، المخلص، شبيه الآلهة الوثنية، المتنبئ، تخلى عن موضعه لنموذج أكثر تواضعا بما لايقاس، وأكثر إنسانية بما لا يغيب عن الإدراك، فإن نموذج الشاعر الجديد الذى يرهص بنموذج شاعر أجدّ أصبح قرين المتسائل الذى يعرف أن السؤال أهم من الإجابة فى كثير من الأحيان، وأن الشك علامة العافية فى كل الأحوال، وأن البحث الذى لا يكف عن توليد السؤال من السؤال هو سر الحضور المتجدد للإبداع. وبالقدر نفسه، فإن هذا النموذج الجديد للشاعر أصبح قرين المتشائل الذى يمزج التفاؤل بالتشاؤم، مثلما يمزج الإيقاع باللا إيقاع، مدركا أنه يعيش مفرق فصول تتوتر مابين الرماد والورد، فى زمن ملتبس لايسمح بحدية الألوان أو المشاعر أو الانفعالات، أو حتى جذرية الحقائق والأفكار التى لاتعرف النقض، فكل مافى هذا الزمن لايستجيب للشاعر إلا بوصفه موضوعا للسؤال الذى لايجد إجابة عنه سوى سؤال يولّد السؤال، فى سياق معرفى لايعرف برد اليقين أو راحة الإجابة النهائية.

ذلك هو الواقع الذى يواجهه الشعر، الآن، فى تحوله صوب المستقبل، وفى حلمه بالمستقبل، وهو واقع ليس فيه من يقين يفيد الشعر، فى سؤال المستقبل، سوى يقين القدرة على مساءلة الحضور الذى يعنى مساءلة الهوية والوظيفة، ومن ثم مساءلة الإمكانات التى تتصورها محققة وعد المستقبل.

رئيس التحرير

شعرنا العربى المعاصر والزمن المضاد

عبد السلام المسدى*

ليس من شرعية فى الحديث عن الأدب إلا من خلال إحساس به أو من خلال إدراك له، وبين الإحساس والإدراك مسافة ما بين لذة النص ولعبة التفسير، ولايستوى للنقد خطاب مالم يستقم بالأدب نص: هو النص الشاهد والمشهود.

والأمر أعظم شأنا وأشد سطوا عندما يتجول الأدب بين مسارب اللغة فيخرج من فسيح لفظها المرسل، ويلج أزقة التركيب الشعرى التى بوجودها وهيآتها تنبئ عن الأدب قبل أن تخبر عنه دلالات ألفاظها ورسائل جملها.

ويزداد الشأن استعصاء والضفائر التواء عندما ينيخ السؤال على مرابض الشعر فى علاقته بالزمن وفى تشابكه مع عوالم الإنسان. والشعر والزمن كالشعر والتاريخ: هل هو الكائن المتجدد أم الكائنات المتواليات؟ وليس لهذا السؤال هوية لأنه سؤال كل الثقافات وما هو بسؤال ثقافة واحدة. والشعر والإنسان كالإنسان مع الجمال: نظن أن كليهما واحد وإذا بكل واحد منهما متعدد. وتعدد هذا كتعدد ذاك: مورده الزمن الذى هو جوهر التاريخ.

فإذا التقى ـ بالانحناء والتوازى أو بالمكافحة والتقابل ـ كل من الفن والإنسان والتاريخ، انبثقت أسئلة الشعر والقصيدة والذائقة الفنية والزمن المضاد انبثاق تولد عينى لا انبثاق مجاهضة.

إن سؤال الشعر: كيف هو الآن بعد أن كان كما كان، لهو سؤال ذو حظوة بين أسئلة الإنسان العربى، ولقد نرى أنه إلى أسئلة الفطرة أقرب منه إلى أسئلة المخابر، ولقد نرى أيضا أن الأدب إذا انفك عن ذاته وتماهى مع خطاب النقد جاءت الأسئلة الضاغطة، و بان أن جوهر السؤال إن هو إلا جنين طبيعى تخلّق بين أجنة الفكر المشاقف، وليس هو من أسئلة الأنابيب التى يولدها الدرس التعليمى.

* كلية الآداب، منوبة، تونس.

وفى لحظة البدايات من حيث ينطلق الفكر المثاقف، نقذف بسؤال محصور يحاول محاصرة ما هو غير محصور، بل يروم أن يسيج ما يتأبى عن الحصر:

فإذا سلمنا بأن اللغة - أيا كانت فسيلتها - تتطور، وسلمنا أيضا بأن الأدب المكتوب بها يتطور بتطور سياقات تداولها، وإذا كان الشعر - بما هو نسيج مخصوص بين أنسجة البناء اللغوى - يتطور، وكانت قوالب الشعر وصيغ قول الشعر ومرجعيات لغة الشعر كلها تتطور، ثم إذا كان الجدل يحوم حول أنماط التطور ومرجعياته وربما أنساقه لأنه يتصل بالانسلاخات الآتية على جسد الشعر، أفلا يسوغ لنا أن نلج إلى قلعة تطور الشعر من بابها المضاد بحثا عن سورها الخلفى فنتساءل عندئذ - فى خضم الجدل الحائم - عن حيثيات نكران تطور الشعر، دونما فصل قسرى بين ما هو أدب وما هو فكر وما هو من لوازم المثاقفة!

إنه السؤال المرتد علينا كرجع الصدى من فوران الزمن التاريخى، وهو يأتى على قواعد الفن بعد أن يئس من إرباك معيار اللغة، وهو التغذية الراجعة لنا من فائض استثمار المعرفة التى ليس من همها أن تنطلق من موضوع الأدب، وإنما تعرج عليه تعريجا فيستبقيها الأدب من الزمن أكثر مما كان أهلها يقدرون لها ولأنفسهم معها. هو السؤال الذى يروم لنا أن نقول فيه: كيف تستوى أداة الرفض فيما هو حاصل ضمن وقائع التاريخ وفيما هو حتمى البداهة عند أول فحص عاقل؟ كيف تستقيم آلة رفض تطور الشعر وكيف تتشيد بناية النكران فى ضرورة انسجام قوالب الفن الشعرى مع قانون الزمن التاريخى؟

وما الآلة ؟ وما الأداة ؟

لسنا نعنى وسيلة التعبير التى قد تكون كلاما فخطابا، وقد تكون إقصاء فسلوكا، ولكن ما نقصد إليه قصدا هو الأدوات الذهنية، ذلك أن الموقف الرافض لضرورة التطور يستحثنا على البحث فى أدوات التفكير الرفضى، والسبب الجلى هو أن رفض التطور ملازم فى جوهره لرفض الحياة، وأنت تشاهد الرافضين للتطور أحرص الناس على تأكيد حياة الشعر وعلى التسليم بحيويته من حيث هى الخصيصة الملازمة.

وقد يكون من فوائض القول ونوافل الإيضاح أن نعرج على دلالة «التطور» كما نستخدمه بالقصد الواعى: فهو التبدل مطلقا، وهو الانتقال من وضع إلى وضع، بل هو «التحول» على معنى العبور من حال إلى حال؛ ذاك الذى كان الأجداد يطلقون عليه لفظة «الاستحالة» قبل أن تحل فى الاستعمال محل لفظة التعذر. والمهم هو أن لفظ التطور لايحمل أى شحن معيارى؛ إذ ليست معادلة المعنى مرفوعة فيه إلى علامة الإيجاب كما قد يوهم به الاستخدام المتعجل، وإنما لحقها من ذلك ما لحقها لأن الناس قد نزعوا إلى توظيف الألفاظ بغية فصل المتشابهات أو فك ارتباط المتجانسات. وأيسر التبصر أن نقر بأن لفظ التطور هو باق على حياده فى الدلالة لأنه قرين التبدل والتحول رغم الشقائق المعنوية التى ينبئ عنها السياق، والزوجان اللذان يخرجان عن الحياد فيغادران درجة الصفر هما «التقدم» مرفوعاً إلى علامة الإيجاب، و«التأخر» مرفوعا إلى علامة السلب.

ولكن، لنبادر إلى حماية السؤال من احتمال تحريف آخر قد يجيئه من انزلاق تأويلى: فالرفض الذى نبغى أن نعالجه ونروم أن نعالج مسبباته من خلال أدواته هو رفض اعتبارى لأنه يجوس فى مجالات التقدير وما هو رفض لواقع على معنى الإلغاء الوجودى.

إن الأصوات الرافضة لمبدأ تطور الشعر والجاحدة لضرورة انصياع قوالبه للمكوّن الفنى المتغير لهى أصوات يعلم أصحابها أنهم إذ يصرحون بالرفض لاينفون واقعا حاصلا، ولو أرادوا نفيه لما استطاعوا لأن واقع التغير حاصل حصولا غير افتراضى. إن أصحاب المواقف الرافضة ليعلمون أنهم لايرفضون الواقع وإنما يرفضون القول بضرورة الواقع، فرفضهم يتسلط على التسليم بمبدأ الضرورة لاغير. وهذا يعنى - من وجهة نظر نفسية جماعية - أن الرافض إنما يرفض الاستجابة إلى الظاهرة وهو فى عميق اللاشعور يقرّ بها وبوجودها، ولكنه يصوغ رفضه بما يوحى بأنه يرفض وجود الظاهرة أصلا. ثم إن هذا يعنى، من وجهة نظر اجتماعية ثقافية، أن ردود الفعل الجاحدة إنما مبعثها أن الإنسان يرفض أن يخلع المصداق التاريخى على الظاهرة الطارئة وإنْ عاشرها وعاشرته إلى حد الألفة أحيانا.

إن بين رفض الإقرار بضرورة مايقع ورفض قبول ما هو واقع مسافة ذهنية شاسعة، ولكنها من المسافات التى تتمكن آليات الثقافة الجماعية من اختصارها فتغدو عند بعض الناس كأنها خطوة يسيرة، بينما تظل عند عامتهم كأنها غير ذات معنى، ولذلك يستوى لديهم التسليم بحدوث الظواهر والقول بضرورة حدوثها.

إن سؤالنا يحوط، إذن، بآليات إنتاج الرفض، لاسيما وهو الرفض بالمقايسة وليس رفضا بالأصل، وهذه المقايسة تتراءى لكل ناظر حينما يفحص أضرب الخطاب المنسوج على تطور الشعر فيلقاه حاملا بين حناياه ثلاثية متلازمة الأركان سواء أجاءت بوعى صريح أم تسللت بين طيات التضمين: الشعر كما كان والشعر كما هو الآن، والشعر كما يجب أن يكون.

هى ثلاثية، إذا اعتبرنا مقاسم الزمن، قلنا إنها فيزيائية، وإذا اعتبرنا علاقة الذات بالوجود قلنا إنها ثلاثية أنطولوجية. فسؤالنا يحتمى بأدوات الكشف المسقّطة على بناء الحد كيف يستوى معماره فى الثقافة الجمعية المحتشدة، وكيف تتراصف لبنات الجدار النفسى فتنشئ غشاوة ذهنية متلبدة تحجب فرحة إلقاء السؤال من الذات الشاعرة إلى الذات المنفعلة بالشعر.

هو - فى كلمة - سؤال مضاد لأنه يقتنص البؤرة التكوينية فيتوسل بالاستقراء المساعد على التعليل، ولأنه يشرئب إلى الإخصاب المعرفى بتحريك سواكن السائد وقذف الحجارة فيما ركد من ماء الثقافة فيتحول إلى سؤال استشرافى يعالج بالإجراء حقيقة ما هو واقع قبل أن يتحسس ما هو آئل.

ودوننا سطو على مملكة المعارف المغذية للبحث الجمالى، وفى غير إجحاف بحقوق الأدب والنقد وما إليها من شعر ومن نثر مرسل وغير مرسل، من اليسير علينا الآن أن نتبين كيف ولجنا إلى حلبة البحث فى آليات الإدراك بالمقصد الأشمل، وأن نتبين لم جعلنا سؤال الشعر ذا حظوة مرموقة بين أسئلة الإنسان العربى: فها هو يهاجر بنا إلى أقاليم يراها الحس الجمعى متنائية ويحط بنا فى المرابض التى يخيل للناس أنها متدافعة، فيصرون على تشييد الجدران بينها حماية للشأن الفردى وحرصا على سلامة الفكر الجماعى.

ولكننا نفسح الأبواب بين المقاسم على أرض الفكر، فإذا المناطق التى تبدو نائية عن حقول الشعر تتعانق، وإذا بسؤالنا النقدى يتناظر إلى حد التماهى مع السؤال الثقافى والسؤال الحضارى وكذلك النفسى والذهنى.

من هنا، ساغ مفهوم الزمن المضاد لأن ضديته إنتاجية وليست ضدية تقويضية، هو مفهوم للزمن جديد لا يلابس الزمن الفيزيائى، ولايخالط الزمن اللغوى، ولا هو بممتزج مع مفهوم الزمن المنهجى الذى أقامت المناهج الحديثة فلسفتها عليه: إنه الزمن الرافض لقانون الزمن. نعم إنك كلما تعاملت مع الظواهر وأنكرت على الزمن حقه فى تغييرها أو أنكرت عليها حقها فى الانصياع إليه فإنك قد خلقت فى ذهنك مكونا جديدا من مكونات التعامل مع الزمن، وبالتالى مع الإنسان، وأخيرا مع التاريخ. عندئذ تكون قد حكمت بأن تعامل الزمن الصائر من خلال نكران فعل الزمن الذى هو محرك الصيرورة بلا خلاف.

فمَن الأولى بإلقاء السؤال ومن المنتدب لكسر جدار الصمت حول حيثيات النكران؟

إن الشعراء يتخاصمون حول قوالب الشعر ويتخالفون فى أمر تطورها، ولكنهم وهم يتخاصمون ويتخالفون لايخرجون من دائرة الشعر لأنهم يتنازعون موضوعهم داخل قلعة موضوعهم. وكذا الأمر مع النقاد فهم يتجاذبون بساط الأصلح من داخل سياج النقد الذى هو الطوق الحاضن للأدب بما فيه الشعر. فهؤلاء وأولئك يبحثون فى حيثيات الإقرار: إقرار القالب المختار من خلال نفى القالب المرفوض.

وخطاب الإنكار غير خطاب الإقرار. ولما كان الذى بينهما إنما يمس طرائق استخدام الإنسان لصياغة الخطاب، ويمس سبيل تأثر الإنسان بأدوات الإبلاغ وتأثير أدوات الإبلاغ فى أساسياته الذهنية كان اللغوى هو المطالب بإلقاء السؤال ثم بتقديم المعاضدة المعرفية الكفيلة بالإجابة عنه. واللغوى الذى نعنيه هنا ويعنينا هو اللغوى المهموم بقضايا

اللغة من خلال قضايا الإبداع باللغة. هو ذاك المسكون بهاجس الأداة الكلامية من حيث هي بناء ووظيفة في آن ومن حيث هي استراتيجية تواصلية، وخطاب يتغذى بمردوده، ثم من حيث هي آليات دلالية، ثم ـــ أو في الوقت نفسه ـــ أداة سيميائية منغمسة في حوض واسع من القرائن ذات الإفادة.

بكل تلك الأدوات ومن موقع التزود بنتاج كل تلك المراصد يتهيأ اللغوي لطرق بيت الشعر من بابه الخلفي: كيف تتشكل حيثيات الإنكار عند من ينكرون صيرورة الفن مع جداول الزمن. واللغوي، إذ توكل إليه مهمة السؤال، يحمل بمغامرته وزرا محددا هو وزر شذوذ السؤال. ولكن ما لديه من أفق يغاير أفق الناقد يؤهله لإنجاز عملية التجاوز المنسوبة بدءا إليه، وذلك بأن يتحول الإشكال على يديه سلما درجاته هي درجات الترقي نحو الظاهرة؛ نعني أنه ينجز الخطى نفسها مع اللغة عند دراستها: يبدأ بالإنجاز الفردي وهو كلام الأفراد، وينتقل إلى النسق النوعي وهو لسان الجماعة، ويرتقي إلى الظاهرة الكلية التي هي خصائص اللغة الطبيعية.

فاللغوي مسؤول بنفسه وبمفرده عن معالجة الظاهرة الشعرية من هذا الباب الدقيق الذي هو باب مقايستها بالظاهرة اللغوية اعتمادا على مناضد الارتقاء من الفردي إلى النوعي إلى الكلي. هو هذا البحث في المفاصل الرأسية استكشافا لأنفاق الاتصال بين الخاص والعام أولا، ثم بين خاص الخاص والعام المطلق الذي هو الكلي.

عندئذ، يتضح المشروع من أحد جوانبه: أن يكون البحث في الشعر بحثا في الكليات.

ليس ابتداعا أن نبحث في كليات الظاهرة اللغوية، وليس ترفا أن نبحث في كليات الظاهرة الشعرية، ولكن الذي حقه أن يستقل بذاته هو أن نحول البحث في علاقة الشعري باللساني إلى بحث في الكليات.

من قبل، بحث الأجداد في الشعر فاستجلوا ـ بما توفرت عليه معارفهم ـ بعضا من حقائقهم فأخرجوها ضمن حقائق الفن القولي، وإذا كان منهم كثيرون قصروا جهدهم على الفردي من الشعر العربي، وكثيرون آخرون وقفوا هممهم على الفردي وعلى النوعي معا، فقد كانت منهم طائفة اخترقت حدود الدائرتين فبحثت في الكلي وجاز لها أن تتكلم عن «الشعر» بكل الاستغراق الذي يستوجبه التعريف.

وكانت محطات. برز فيها أعلام رواد يتحدثون إليك وأنت تقلب مدوناتهم فينتقلون بك في تيسّر باهر بين الفردي من الشعر والنوعي منه والكلي فيه. ولئن تفاوتت الدرجات بينهم فيما هو وعي غامض بالفروق أو هو وعي صريح، فإنهم ـ في هذه الخامة الذهنية وفي هذا الانكشاف الإدراكي ـ وردوا حياض منهل إنساني حامل واجترحوا مجالب سلالة واحدة: للجاحظ بينهم فضل السبق والتأسيس، ولابن طباطبا فضل تفجير المفاهيم، ولابن سينا انسراح الملكة قولا للشعر وقولا فيه، ولابن رشد القوة التي تكسر حواجز الثقافات، ولابن خلدون ما ليس لغيره في حدة النظر مع سكينة المزاج واتزان المعرفة، ولحازم عنف الترتيب القاطع وسطوة اعتصار المجردات.

كلهم قالوا في الشعر قولا: الشعر كما هو عند العرب من خلال ماهية الشعر كما هو وكما هي عند غير العرب وكما هما ـ قبل العرب وغير العرب ـ عند الإنسان. وليس المقام للتفصيل ولا هو للإشادة بجهود البعض دون الآخرين، ولكن الإنصاف يقتضي أن نشير إلى أن من الأبحاث العربية ماكان نافذة تسلل منها أصحابها إلى هذه الزاوية الضيقة التي نصوب نحوها إبرة الحقن: وكانت الريادة الزمنية لشكري محمد عياد، ثم جاء بالتجاوز النوعي جابر عصفور في مصنفه (مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي) ١٩٧٨، وتوالى الجهد مع إنجاز ألفت كمال الروبي (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد) ١٩٨٤، وإنجاز حمادي صمود (في نظرية الأدب عند العرب) ١٩٩٠ الذي يستوفي فيه مشروعه السابق (التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس) ١٩٨١، وقد حرص على تنبيه القارئ بأنه «مشروع قراءة» فجاء مشروعا متميزا.

إن مسألة الشعر ـ بمجرد النفاذ إليها من خلفيات الإقرار والإنكار ـ تتحول إلى مشروع منهجى بكل ما فى اللفظ من مواصفات الاصطلاح. ولكل مشروع بحثى خلية مركزية هى نواته التوليدية التى منها يفيض الفائض وبه تزكو الإضافة: أفلا يجدر بنا أن نستكشف النواميس المحددة لتطور قوالب الشعر فنستخرج النظامية الجديدة التى يتأسس عليها قالب القصيدة الحديثة. هذه النظامية التى ترفضها الذائقة السائدة، أو لنقل ـ على وجه التحرى ـ هذه النظامية التى تغدو سببا فى تولد خطاب الإنكار ذاك الذى يصادر على رفض الذائقة لها.

إن الذى نعنيه بنظامية القصيدة الحديثة ينصب على أنساقها التركيبية: أى على نحويتها السياقية والمقامية فى الوقت نفسه، ولكن الذى نجتهد فى ابتداعه على أسسه المنهجية لا يخص «نحوية» القصيدة الجديدة فى ذاتها ولذاتها، وإنما يرتبط بمعيار المخالفة؛ أى بمقياس الفارق حيال مرجعين: مرجع القصيدة السابقة، ومرجع الذائقة الشعرية المتحكمة.

لنقل متعضدين اجتلاب اللفظ الدخيل بقصد تحقيق الوخز الذهنى المنشط للإدراك المطابق عبر انشقاق المدلول عن عرفية الدال: لم لا نتصور استنباط «جراماتولوجيا» للشعر الحديث ؟!

أو لنقل ـ متوسلين بإحياء المصطلح النحوى بعد تعديل مقصده السياقى ـ لم لانبحث عن أجرومية لهذه القصيدة الجديدة، ولكن باعتماد آليات الزمن المضاد، أى آليات الزمن الرافض لقانون الزمن !

لم لانقوم بما قام به ابن أجروم عندما اعتصر من نحو سيبويه نسقا تصنيفيا لأبواب النحو العربى أقامه على معيار الوصف فجمع فيه بين المتجانسات وتخطى فيه حواجز المتخالفات؟ !

أو لم لا نتساءل عما كان بإمكان الخليل أن يفعله لو قدر له أن عاش عصر القصيدة الجديدة، وأنه ـ بدافع التنظيم اللغوى، وبحافز جمع الهوامل فى أنساق شوامل، وتحت ضغط وعيه الرياضى الكاسح ـ قد رام إنجاز ما سبق له أن صنعه بالشعر العربى كما وصل إليه؟!

ولكن، لنسارع بالقول إننا نلقى السؤال من دائرة الموقف النقدى لا من دائرة علم العروض؛ لأن همنا أدبى فكرى ثقافى إذ نبحث فى مفسرات الرفض بغية تثبيت قواعد القبول، ونتعاطى إجلاء النقض لإيضاح غياب الإقرار، ونعالج الزمن الشعرى المضاد لإثبات الزمن الشعرى الأساس. فما ننشده هو ـ إن جاز الجمع والضم ـ «علم عروض نقدى»، أو هو أجرومية للتواصل من خلال نظامية للعلاقة.

وبناء على كل ما سبق، يتأكد لدينا أننا فى حيز دقيق جدا هو بالتمحيص نقطة تقاطع وظيفة اللغوى مع وظيفة الناقد. ولاشك أن الإنجاز يقتضى نفسا طويلا، ويقتضى تضافر جهود الباحثين، وهو فى كل الأحوال مغامرة منهجية: إذا تبين أنها مأمونة عاد فائضها على النقد أساسا، وإذا تبين أنها مجازفة لم تستوف شروط السلامة فإن النقد غير مطالب بأداء ضريبتها.

وفى المستهل لامهرب من الإفضاء بقاعدة العمل الأساسية التى نتحرك داخل فضائها ونسوقها فى قالب الحقيقة العامة التى هى عندنا بديهية فى ذاتها ولكنها تبدو خلافية فى الظن الشائع، ومورد أهميتها هنا أنها كثيرا ما تستنفر الموقف الرفضى فتكون كالسبب المباشر فى إنكار الجمهور تطور قوالب الشعر بحسب تطور العصور الثقافية.

هذه الحقيقة التى تقوم مقام المرجعية المولدة هى نسبية الذائقة الشعرية وهى ـ فى حد سياقها الذاتى وكما نراها ـ نسبية محكومة بنسبية الذائقة الفنية مطلقا. إنها نسبية بالاختلاف لأنها تتغير من ثقافة إلى ثقافة أخرى ومن هذه إلى سائر الثقافات؛ وهى أيضا نسبية بالزمن لأنك داخل المجموعة الثقافية الواحدة تلحظ تبدلا فى الذائقة الفنية من عصر إلى آخر وربما من حقبة داخل العصر الواحد إلى حقبة أخرى. والنسبية التى تخصنا فى سياقنا المنهجى الذى نحن بصدده هى هذه. نعنى النسبية المحكومة بمعيار الزمن باعتبارها أحد تجليات النسبية المطلقة.

إن أول بواعث نكران القالب الشعرى الجديد وأول حوافز الإصرار النقضى هو الغفلة عن هذه الحقيقة المطلقة، حقيقة تغير الذائقة الفنية على التدريج، وهى مطلقة لأنها غير مقيدة بالمكان من حيث انطباقها على الثقافات بعضها حيال بعض، وغير مقيدة بالزمان لأنها كما أسلفنا تصدق على الأزمنة المتعاقبة داخل سياق الثقافة الواحدة.

ولو رمنا الحجاج نلقيه على كل تفكير لجوج بشأن الظواهر الحضارية الإنسانية عامة لقلنا: كيف لانقر نحن أبناء أمة العرب بتطور الذائقة الفنية ـ سواء فى نطاق الفن عموما أو فى نطاق الفن القولى على الخصوص ـ والحال أن فى تاريخ الشعر العربى القديم نفسه أمارات انسياب من طور ذوقى إلى آخر. ويكفى للشاهد لا للإحراج أن نقارن فقط ما حصل على مدى ثلاثة قرون هى القرن الأول قبل الإسلام والقرنان الأول والثانى من عهده:

فمن معلقات الشعر الجاهلى إلى شعر الغزل فى الحجاز إلى شعراء العهد الأموى إلى المولدين فى مطالع العهد العباسى: ليس الأمر مجرد تغير فى المواضيع المطروقة والأغراض المتناولة وإنما التطور أبعد مدى فى أعماق الذائقة الشعرية أساسا، ولكننا نحن الآن بعد ثلاثة عشر قرنا قد لا نقدر معنى التغير فى مستوى الذائقة المتقبلة. فنحن نتلقى كل تلك الأشعار فنقيم بيننا وبينها علاقة مباشرة تتخطى فوارق الزمن فإذا بنا نقرب بينها أكثر مما كان بينها من اقتراب فعلى. نحن نقرب بينها لأنها فى ضوء المسافة الثقافية، وبالتالى فى ضوء تبدلات الذائقة، تقع جميعا على مسافة منا تكاد تكون واحدة لابتعادنا عنها فى الزمن، ولكنها تتباعد كثيرا فيما بينها. ولو انتقلنا فى الزمن الاعتبارى نحوها لأدركنا تباعدها، ويكفى أن نقارن ما لدينا اليوم من أية ظاهرة أدبية عما كانت عليه منذ نصف قرن، فما بالك بالقرن الكامل وبالقرنين ثم بالثلاثة. ما عسى أن يرد به المنكرون لتطور الذائقة الفنية، والحال أن التبدل اليوم بمكن أن تتراءى آثاره لا من جيل إلى آخر وإنما بين عقد من السنين وعقد آخر فى عمر الجيل الثقافى الواحد.

أفلا ننظر إلى الموسيقى على سبيل المثال: ألم يطرأ تغير متدرج فى ذائقتنا الموسيقية داخل النغم العربى الواحد، بل ألم نستند ـ ونحن المجموعة الثقافية واللغوية والحضارية الواحدة ـ إلى قيم غنائية متنوعة؛ إذ من ينكر تميز الأطباع الموسيقية بين نغم حجازى وإيقاع خليجى ولحن مغربى وفن «مألوف» أندلسى وطرب شامى وأنغام يسوقها وادى النيل.

واليوم، ألا نرى إلى نفسنا كيف تطبعت ذوائقنا الفنية منذ انتشر التواصل الموسيقى العربى: من كان يستنكر بالأمس نغما أصبح اليوم يستلذه، وما كان بالأمس نشازا تعزف عنه آذان أهل هذا القطر العربى أمسى اليوم تطريبًا يستلذون به ويستدعونه.

والأمر مطواع كالنفس فى انصياعها.

وستكون المسألة أكثر بداهة لو استذكرنا ما كان عليه الذوق الموسيقى فى حضارتنا منذ القرون الخوالى أيام زرياب أو أبى الفرج، وكيف لنا به فى أيامنا إيقاعا ونغما أو عزفا وتقصيدا، وهل ننسى أنهم كانوا على مسافة كبرى فى تبدل الأذواق الطربية عما كان عليه قبلهم حداء الصحراء.

ثم ما لنا ننسى ما طرأ على ذوقنا الموسيقى ـ نحن العرب جميعا ـ منذ تلطف عباقرة الموسيقى العربية المعاصرة فمزجوا ألحانهم بإيقاعات ونغمات استوحوها من الموسيقى العالمية، أفلم يكن ذلك مدخلا جيدا للاستئناس بذائقة موسيقية مغايرة لما كانت أجيال كاملة تألفه، ومدخلا جيدا لاكتشاف أصوات آلات جديدة وترية وغير وترية. ومن كان يجرؤ منذ أربعة عقود على الحديث عن بتهوفن وسمفونيته الخامسة حتى جاء من حقن بها لحنا من ألحانه التى انشد إليها الذوق الموسيقى العربى انشدادا.

وهل من مبدع يقرض الشعر أم هل من ناقد يقول فى الأدب قولا لم يسبق له أن جمعته ظروف ما، على أرض ما، فى رفقة ما، بقطعة موسيقية من أقاصى الأرض أو من أقاصى الأذواق ـ زنجية أو مكسيكية أو صينية أو من أدغال الأمازون ـ فسمعها وأعاد، ثم كرر وأصغى حتى ألف واستطاب، ثم أدمن ثم عشق اللحن ونادى له، حتى تراه يعجب ممن يصغى معه فلا يبدى إعجابا من أول سماع.

كذا نفهم بملامسة التجربة الحية ما يعنيه الفلاسفة وعلماء النفس بقولهم: «العادة طبيعة ثانية»؛ لأن المؤالفة

بداية طريق التطبع، والتطبع بحث جديد عن ذوق جديد فى ظل عيار جديد، ومن استعصى عليه قانون التطبع سارع إلى الإنكار.

ومن ذهنية الإنكار نفسها تقوم فى عصرنا مواقف جيل الكهول من الأغنية الجديدة، تلك التى يصطلحون عليها - تجريحا وغمزا - بالأغنية الشبابية، والأمر فى هذا المقام أبلغ خطرا فى جحود فعل الزمن على الذوائق.

إن القضية فى صميمها تغير على مستويين: مستوى الإيقاع الذى اكتسحته البرمجة الآلية ومستوى التقبل بفعل حضور تقنيات الصورة ولاسيما مع الغناء الاستعراضى حيث تتضافر إلى حد الانصهار الحاسة السمعية والحاسة البصرية، فتمحى كل مراسم الذائقة الموسيقية الموروثة لتحل محلها منظومة جديدة من آليات التقبل ومنعكسات الاستجابة.

إن التبدل يعترى كل الظواهر الفنية فيأتى على كل الذائقات الشعورية، ألا ننظر إلى مقاييس الجمال فى ذاته، نعنى جمال الخلقة الآدمية : كيف حملها لنا موروثنا الحضارى وكيف هى لدينا الآن سواء أكانت متصلة بالمرأة أم بالرجل!

أما لو خرجنا عن إطار حضارتنا العربية وعن مرجعياتها الثقافية فسنصادف من الأدلة ما يخجل به كل متردد فى الإقرار بناموس التبدل: فهلا تأملنا الظاهرة من خلال فن النحت، وفن الرسم، وفن التمثيل المسرحى، وذلك فى الخطين الزمنيين: من ثقافة لأخرى فى الزمن الواحد، ومن عصر لآخر فى الثقافة الواحدة. بل لاضير من المواصلة: الفن الواحد من ثقافة ما فى زمن، إلى ثقافة أخرى وفى زمن آخر.

لعل أصل المعضلة فى غفلة الإنسان عن نسبية الذائقة الفنية كامن فى تلك الثنائية العجيبة التى ينساها الناس أو يتغافلون عنها، وهى ثنائية المقوم الطبيعى حيال المقوم الثقافى فى كل قيمة جمالية. فالوهم الخادع يخيل إلينا أن المعايير الفنية المولّدة للقيم الجمالية والضابطة للذائقة المتحددة بالإحساس والاستشعار، كلها تحتكم إلى ما هو لصيق بالطبع، فهى بالتالى متأصلة فى الذات كأنها محايثة لخلقتها أو مترسخة بالوراثة التكوينية فلا تكون عندئذ إلا سليلة الأعراق.

إن هذا الوهم الخادع هو الذى يدفع عامة الناس إلى أن يعتقدوا أن الذائقة الفنية مفارقة لبعدى المكان والزمان، فلا هى مرتهنة بهذا ولا هى متحددة بذاك، فيظنون أنها مطلقة.

إن اصطباغ الثقافى فى نفس الإنسان بصبغة الطبيعى قضية مطردة ومتواترة بل كأنها من أنساغ الكيان الاجتماعى للإنسان، أليس شائعا بل مستقرا ظنّ الناس - تحت وقع هذه المرآوية بين الحقيقة والوهم الخادع - بأن اللغة ظاهرة وراثية يناولها الآباء أبناءهم بعد أن ورثوها عن الأجداد!

ليس من العسير، البتة، الاستدلال على انتفاء كل مقوم وراثى فى مسألة اللغة، وعلى إثبات أنها اكتسابية مطلقاً، وهذا خطاب قد فرغ العلم منه ويمكن تقديمه لأية شريحة من شرائح المهتمين بالأدب أو بغير الأدب. ولكن الإشكال الدقيق هو كشف أسرار التلابس الذى يحصل فى ذهن الإنسان فيجعل الثقافى فى ذهنه طبيعياً، أو يجعل الطبيعى ثقافياً، وخذ للشاهد ما ينشأ بين كل فرد واسمه الذى اختاره له أبواه منذ ولادته علما عليه وميسماً، ألا ترى إلى التفاعل الوجدانى كيف يغرس فى ذهن الإنسان القناعة بأن اسمه لم يخلق إلا له وأنه لم يخلق إلا لذلك الاسم.

فى أمر الشعر لدينا، وفى مدى الإقرار بسلطة الزمن عليه وعلى ذائقتنا الجمالية معه، ليس أدل على ارتداد حركة التاريخ وعلى انعطاف الزمن المضاد على «الزمن الأساس» من انزياحية الوعى النقدى - نعنى «أناكرونيته» - التى هى لحظة الانفصام بين الزمن الطبيعى والزمن الاعتبارى، حينما تنفجر شظاياه بين الفينة والأخرى. ولو ابتغينا شاهدا بالغ الإيماء والدلالة لاتخذناه من هذا الاهتمام العربى المفاجئ الخاص بكتاب الباحثة الفرنسية سوزان برنار حول (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) وهو أطروحتها التى أنجزتها منذ زمن، فقد انبثق فجأة وعى جديد فى مختلف المحافل النقدية العربية بهذه الرسالة، ظهرت لها ترجمة مجتزئة قام بها زهير مجيد مغامس وراجعها على جواد طاهر (بغداد - ١٩٩٣). وانكب على إنجاز ترجمة مستوفية لها محمد المصرى، وحاولت

بعض المؤسسات الثقافية النسج على المنوال، فضلا عن المقالات والأبحاث التى رجع فيها أصحابها إلى هذا المصدر المهم من مصادر التأريخ لحركة التجديد الشعرى فى الغرب وعند الشعراء العرب.

ومن أطرف ما نستشهد به عن التشظى الذى ينال وعينا النقدى فى «أناكرونية» عجيبة التصدى المباشر لنسف من تربع على منصة التجديد الشعرى حتى غدا رمزا لذاته وهو على أحمد سعيد. وربما يكون كتاب كاظم جهاد صورة دالة على ذلك، فقد صدر كتابه (أدونيس منتحلا) فى طبعته الأولى سنة ١٩٩١ (أفريقيا الشرق ـ الدار البيضاء) ثم أعاد نشره بعد سنتين (مدبولى ـ القاهرة) وعنوانه (أدونيس منتحلا: دراسة فى الاستحواذ الأدبى وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟).

ولسنا عاكفين هنا على الوجه النقدى من القضية، وإنما نهتم بمكونات الخطاب النقدى من حيث هو خطاب فكرى ثقافى يروج ويؤثر، ومن حيث هو منهج يستند إلى مرجعيات ثم يحكم الذائقة.

يقول كاظم جهاد فى مستهل الطبعة الثانية:

> حرصت فى هذه الطبعة على الإفادة مما قيل أو كتب فى الطبعة السابقة سلبا أو إيجابا. لطفت أولا لهجة الكتاب، وهذه هى الأمنية التى عبر عنها أدباء ونقاد عرب عديدون ممن أكنّ لهم الاحترام وأقر لرأيهم بالموضوعية. هكذا يتحول الكتاب فى هذه الطبعة من مقال سجالى إلى بحث نقدى. الآن يجد القارئ أمامه وثائق وتساؤلات، ولن يفعل اعتدال اللهجة فى رأيى سوى أن يشدد السؤال المطروح على شعر أدونيس وكتابته: لقد ذهب الهجوم وبقيت الشواهد، فما سيفعل بها المدافعون ضد تهمة الانتحال الموجهة للشاعر توثيقيا؟

وإذا بنا من جديد ـ ودون قصد من منشئ البحث فى الانتحال ـ وجها لوجه أمام أنموذج من خطاب الإنكار: أهو إنكار الجدة من خلال إنكار ادعاء الجدة، أم هو إنكار انتحال الجدة من خلال التشهير بانتحال الشعر وبانتحال النقد؟ سيان عندنا فى هذا المقام الذى نغامر فيه بالبحث فى الآليات الذهنية المحركة للمواقف النقضية ذات المرمى الاعتراضى أكثر من اهتمامنا فيه بالمقولات السجالية ذاتها. فنحن مع الشعر كأننا على منوال مارسيل بروست فى رواية تاريخية تحكى قصة ذائقتنا الفنية (بحثا عن الزمن النقدى الضائع).

إن النتيجة الطبيعية لقانون تطور الذائقة الشعرية تتمثل فى التبدل الطارئ على العمود الفقرى لماهية الشعر كما اطرد فى أحاسيس الثقافة العربية، ومعلوم أن الإيقاع هو لباب ذاك العمود، فيه نسغه ومنه رؤاه؛ إذ على أعمدته يشيّد المعمار الشعرى بأكمله. ولابد لنا أن نستذكر فى هذا الباب بالتحديد طبائع الألسنة البشرية والفروق الفاصلة بين تلك الطبائع، وما يترتب على تلك الفروق من اختلاف أنساغ الشعر من أمة لأخرى ومن ثقافة لأخرى بحسب ارتباط شعرية الشعر بجمالية اللغة.

ونريد فى هذا المنعرج من البحث والتقصى أن ندلى برأى نسوقه إلماحا على أن يوفى حقه فى غير هذا السياق، وهو أن الظواهر المتقارنة بين اللغة والإبداع باللغة على ضروب، من بينها ظواهر لا تدل فى باب الكليات اللسانية إلا بحقيقتها العامة لا بخصوصياتها النوعية: فما هو كلى ـ لأنه عام يشمل الألسنة الطبيعية كافة ـ هو مبدأ النظامية فى قول الشعر، تلك التى تتطلب شروطا محددة لتحصيل التناسج بين اللحمة والسدى فى الأداء الإبداعى تتجاوز شروط النظامية التى يأتلف بها الأداء الإبلاغى والتى هى مشروطة بالأصوات والصرف والنحو اعتبارا لقوانين ائتلاف الحروف فالكلمات فالجمل.

أما المادة الأولى التى تتكون منها اللحمة ويتكون منها السدى، فأمر مختلف باختلاف طبائع الألسنة، إننا فى فن الشعر ـ من موقع الرصد المتعالى على النوعى والمتسامى نحو الكلى ـ كأننا مع فن الرسم: الإبداع متأت بصرف النظر عن طبيعة الجسد المرسوم عليه أورقا كان أم خشبا أم معدنا أم قماشا أم طلاء على الجدار، وبصرف النظر عن مكونات الأصباغ أمائية هى أم زيتية أم كيمياوية أم هى قطعة من الكلس أم قلم من الرصاص.

والأمر فى الشعر كالأمر فى الرسم؛ كلاهما نظير صناعة النسج: يبدع فيه المبدعون فى الرداء وفى اللحاف وفى الأزياء كما فى السجاد، ويبدع المبدع أن كان المختوم عليه صوفا أو قطنا أو وبرا أو أليافا صناعية مركبة.

إننا إذ نصوغ رأينا فإنما نستند ـ من حيث المرجعيات الأولية لاغير ـ إلى الحسم الذى فصلت فيه النظرية اللسانية أمر اختلاف الطاقة الإبداعية الشعرية مما نعلمه الآن فى ضوء علاقة اللغة والأدب فى ضوء أنموذج اللسانيات الذهنية.

إن هناك فى كل لغة ضربين من المراحل التى يقتفيها تطور الذائقة الفنية: الأولى قد نصطلح عليها بالمراحل النشوئية، والثانية قد نسميها المراحل الانسلاخية بالمعنى «الميتامورفوزى» الذى يتداوله علماء الأحياء.

فهل لنا أن نغامر باستشراف المراحل التطورية الكبرى التى فرضت نفسها على الشعر العربى بصرف النظر عن مدى تغلغلها فى مسام الذائقة العربية كليا أو جزئيا. وبما أن الإيقاع هو العمود الفقرى لمعمار الشعر، فهل لنا أن نرصد الأطوار الإيقاعية المولدة لحيثيات تبدل تلك الذائقة الشعرية على وجه التدقيق؟

سنقول إن الأطوار الإيقاعية ثلاثة تتحدد فيما بينها بمفرقين هما الضابطان للحظتين انسلاخيتين بذاك المعنى الذى يصور به علماء الأحياء أطوار نمو الكائنات الحية: بعضها يستكملها بعد الإخصاب وقبل الولادة وبعضها الآخر تمتد معه إلى زمن ما بعد الولادة. فأما الطور الإيقاعى الأول فكان قائما على شعرية البيت، وأما الطور الثانى فقائم على شعرية المفاصل والثالث على شعرية الصورة.

إن القصيدة العمودية، إذ تتحرك بفعل شعرية البيت، تكون متضمنة آلية البناء الكامل، أو هكذا ـ على أقل التقديرات ـ يفترض فيها أن تكون، فبمجرد انطلاق الإفضاء الشعرى ينخرط السامع أو القارئ فى الآلية الذهنية والنفسية التى تجعله متحفزا للإسهام فى إتمام البناء، هى شعرية الاستكمال تسيطر على عالمه الأدبى كى يستوفى حق الشعر.

وهل نحن فى حاجة إلى استقراء الشواهد على خصوصية هذه الفاعلية الذهنية المتحكمة، فقد لا نضيف جديدا لو عرجنا من جديد على نسقية البناء الكامل داخل البيت الشعرى نحويا ودلاليا، ولكن لن ننسى أن الأعراف قد أجازت لمتلقى الشعر العربى أن يقتطع البيت يستشهد به، والأبيات المتفرقة يجمعها المستشهد مستدلا بها على ما يريد، ومؤلفو المختارات يسوون من تناثرها وحدة كأنها متماسكة منذ النشأة، بل أباحت الأعراف أن تأتى سيدة الغناء لقصيدتين من قصائد إبراهيم ناجى سوّاهما على البحر الواحد والقافية الواحدة فتقتطع من هذه أبياتا وأبياتا من الأخرى وتؤلف منهما قصيدة تعطيها اسم إحداهما ثم تؤديها فلا يعرف جمهور الناس من أمر الشعر إلا أنه قصيدة «الأطلال».

ولكن الأفصح دلالة والأبلغ استدلالا هو أن شعرية الاستكمال هذه تستدعى ـ ضمن ما تستدعيه ـ تعاملا خاصا مع قوانين التواصل اللغوى والشعرى كما هى سائدة على مستوى الكليات اللسانية، فالشعر النسقى فيه ما يناقض قانون التوقع واللاتوقع ذاك الذى يفترض أن درجة التأثير تزداد كلما كان المتلقى غير منتظر لما يظهر فى سلسلة الخطاب، سواء منه الأدائى الإبلاغى أو الفنى الإبداعى، ومنها جاءت فكرة المفاجأة، وفكرة خيبة الانتظار فى معناها الأسلوبى المرتبط بالعدول، ومنها قامت ثنائية التوقع واللاتوقع.

والأمر فى جملته يرجع إلى النظرية الوظيفية فى اللسانيات العامة، فلقد تحدّد بأن الشحنة الإخبارية عند التواصل اللغوى تقاس بمدى المعلومية فيه، ويقصد بها مدى جهل السامع بمضمون خبرها أو مدى علمه بذلك، وبناء عليه يقال إن الكلام يفقد على التدريج علة وجوده كلما جنحت الشحنة الإخبارية نحو الصفر.

فإذا رجعنا إلى قضية الشعر النسقى، تذكرنا كيف أن من قرائن إبداع الشاعر فيه أن يركب الأبيات فتكون بنيتها النحوية ومن ورائها بنيتها الدلالية موحية للسامع بخواتمها قبل أن تلفظ خواتمها، فيتحول حدس المتلقى بما يمكن أن

يرد فى نهاية البيت سمة دالة على فحولة فى القريض تطابقت مع خصوبة فى الذائقة الشعرية لدى المتلقى، والحال أن ذلك هو عين الدليل على انحدار الطاقة الإخبارية نحو درجة الصفر. ولكن نسقية الإبداع هنا مبنية على مناقضة قانون التوقع واللاتوقع، كما أسلفنا.

من عميق هذه الأسرار سينشأ «الانسلاخ» الأول الذى هو «انكسار» فى معمار الشعر كما توافد على الذائقة العربية من سلالة القرون المواضى: مع الشعر الحديث ستنبثق شعرية جديدة هى شعرية المفاصل التى تتكئ على ما تولده التفعيلة من منظومة إيقاعية مغايرة. ومع التفعيلة ستكون بحضرة البناء الناقض إذا ما احتكمنا إلى الذائقة القائمة فى خلفياتنا الذهنية والنفسية، وستكون الشعرية شعرية مناقضة: تبحث عما يغاير المنتظر المألوف من حيث تدرك سلفا أن المنتظر المألوف سيغيب.

ثم سينشأ «الانسلاخ» الثانى محدثا الانكسار الكبير فى معمار الشعر، وذلك مع القصيدة الجديدة، وإذا بشعرية الصورة تقوم بديلا معاوضا يستند على البناء المترافد، وإذا بنا بحضرة شعرية جديدة هى شعرية المخايلة بكل حيثياتها التفصيلية.

ودون الوعى بهذه التحولات الطارئة فى أعماق الشعرية العربية، وبما ينجم عنها من تهيؤ جديد يغير على المهل والتدريج مكونات الذائقة العربية، لن ندرك مفسرات الإنكار التى تتلبد سجوفا فتحول بين الوعى الأدبى والوعى النقدى، وتعرقل انسياب الإحساس بفعل الزمن وبسلطة التاريخ.

إننا أمام وضع جديد يقتضى استحداث آله معرفية جديدة لدرس الصورة ولتحديد مفهوم الصورة، فالتراكم الكيفى مجتمع لدينا فى مخزوننا الراهن، فيه محطات بارزة: (الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى) لجابر عصفور-١٩٧٤- كانت تأسيسا مهما على درب الاستثمار المنهجى المتضافر، وتنامى الجهد عربيا، وكانت (مقدمة لدراسة الصورة الفنية) - ١٩٨١ - و(تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث) - ١٩٨٣ - لنعيم اليافى استثمارا مكملا، ثم تغيّر النسق وكان عمل بشرى موسى صالح (الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث) - ١٩٩٤ - انتقالا نوعيا دل على أن الباحثة قد وعت ما جاءت به اللسانيات من روافد فى المضمون وفى المنهج.

وعلى ذلك سيتأسس الوعى الجديد بالانسلاخات الطارئة على جسد الشعر.

إن التحول من شعرية القريض النسقى إلى شعرية مخالفة، تنبنى على إيقاع التفعيلة أو تنبنى على إيقاع الصورة، هو خروج من فضاء الشعر من حيث هو تخييل إلى فضاء الشعر بوصفه خيالاً: نعم إن البحور - التى هى أوزان نسقية - لسابقة فى الذهن العربى لأية قصيدة موزونة يسمعها؛ فالقالب المهيئ لإدراك الشعرية جاهز سلفا وهو الذى يتولى عملية التوجيه النفسى، بينما ينسرح الذهن المتقبل للقصيدة الجديدة انسراحا يحول استقبال الشعر إلى فضاء من الخيال الحر.

مع الشعر النسقى تنشأ اللغة ذات القوة الجاذبة.

ومع الشعر غير النسقى تنشأ اللغة ذات القوة الدافعة.

وقد يسوغ لنا أن نقرأ من بعد، بواسطة المجهر المكبر ذى العدسات العالية، تاريخ تقلب الآداب على مستوى الوعى الإنسانى الشامل فنرتئى أن الشعر قد كان فى كل الثقافات تركيبا يقيد اللغة بينما كان النثر على مدى الأيام حرا طليقا. ثم إن النثر، من حيث هو إبداع، تتشاكل فيه الآداب العالمية ما انفك يتوظب، حتى انحشر فى قوالب نظامية فتقيد بفعل ما يعرف بالأجناس الأدبية، وأصبحت منظومة الأجناس كالأجروميات العروضية التى تحكم النثر وتحد من انفلاته حتى لكأنها مراسم نسقية، وما مثال فلاديمير بروب مع (مورفولوجية الخرافة) كما ترجمه إبراهيم الخطيب - ١٩٨٦ - أو (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) كما ترجمه أحمد باقادر وأحمد عبدالرحيم نصر - ١٩٨٩ - إلا دليل على دخول العقل الناقد بالنثر عهدا جديدا من استنباط الأجروميات الباطنة. وعلى منواله نقيس ما أنجزه وين بوث منذ ١٩٦١ وترجمه أحمد خليل عردات وعلى الغامدى سنة ١٩٩٤ بعنوان (بلاغة الفن القصصى)، وكذلك كتاب

جيرار جنيت (خطاب الحكاية: بحث في المنهج) ـ ١٩٧٢ ـ وقد ترجمة بشكل انتقائى محمد معتصم وعمر حلى وعبدالجليل الأزدى ١٩٩٦.

فهلا رأينا فى هذه الظاهرة ما يفسر ردة الفعل الطبيعية حين انساق الشعر نحو التحرر من القيود تخفيفا للنمطية وحفظا للتوازن الذى تتأسس عليه طاقة الإنسان من الإبداع، ذلك أن الانسلاخ الذاتى فى قوالب الشعر هو ظاهرة إنسانية لا تختص بها ثقافة دون أخرى، ثم إنها تنساب فى مسالك متقاربة بصرف النظر عن مدى فاعلية التأثير والتأثر بين الآداب.

ودون إمعان فى الكشف عن أسباب اعتراض الناس على تطور الشعر أو عن أسباب تعلقهم الشديد بالموروث المتجدد من قوالبه، فإن الذى لا مجال للتغاضى عنه حينما نرصد الظاهرة بتسام إنسانى توّاق هو أن تبدل آليات الشعر محكوم بتغير مرجعيات التهيؤ الثقافى والشعورى والجمالى، ولذا كان ناجعا أن نحاول التبصر بحقيقة الشعر من خلال آليات التواصل بالشعر. ويكفى حين يلقى الشعر أن ينتابنا الوعى بتعدد السؤال:

من قائل الشعر؟

ومن سامع الشعر؟

ومن هذا الذى ينشد على الناس الشعر إن لم يكن منشئه؟

وكيف بالذى يقرأ بنفسه ولنفسه شعرا ليس هو قائله؟ وماذا يحف بهؤلاء وأولئك عند لحظة الاتصال بالشعر؟ وكيف تتخلق اللحظة الشعرية منذ نشوء النص الشعرى إلى حيث منتهاه؟

إن دوران أمر الشعر على أدوات التلقى هو الذى استنفر النقد إلى حد الإثارة كى يستعيض عن جماليات الإلقاء بجماليات التقبل، وهى التى تستوعب فى مكنونها مقومات الإفضاء ثم تتجاوزها، لذلك يتجدد السؤال بتبدل زاوية الكشف.

إن ماهية النص الشعرى وقف على كيفية انبثاق طاقته الجمالية المقتدرة على استنفار دهشة القارئ، كما أن وظيفة النقد ـ فى أحد أوجهها ـ تتركز على البحث فى فاعلية تلك الطاقة الجمالية، فى مداها كما فى حدودها: لم تتحقق الدهشة ثم تتعطل ؟ لم يقر بها البعض وينكرها آخرون؟ وهل كل من أقر بها قد عايشها معايشة جمالية أم من الذين يقرون من لا تتجاوز معايشتهم لها حدود التجربة النقدية الواصفة الواعية؟ وهل كل من أنكرها هو فعلا فاقد للحس الشعرى الجمالى فيرفضها، أم ترى من الناس من يهتز شعوره بعض الاهتزاز ولكنه يمعن فى الاعتراض فيدحضها بإنكار نقدى لا بإنكار جمالى؟ وما الذى يصنعه الشاعر فى صهر قوالبه الجديدة حتى يستدرج القارئ ـ أو المستمع ـ نحو مسارب الذائقة الطارئة على ماضيات التاريخ؟

لعل نقطة البداية، فى مشروع التشخيص هذا، ترتسم فى تصاقب جدولين من الفعل الشعرى، مما ينشئ حدثا متفاعلا يتشكل بصورة إنجاز متصاهر كالجهاز المشتغل بمحركين يعملان معا فى اللحظة نفسها: فالنص الشعرى الجديد يحمل فى مكامنه طاقة ما من طاقة تركيب الكلام، يستحدث بها فعله الفنى كمنبه واخز، ولكنه يظل ناقصا ما لم تؤازره استجابات مخصوصة من لدن المتلقى هى بالتحديد ردود الفعل الجمالية المحققة لشعرية النص من حيث هو فعل تواصلى يستوفى شروط الاكتمال.

هنا، تتنبه لدينا يقظة جديدة. فالتلقى الجمالى مشروط فى أغلب الأحيان بالسياق الذاتى الذى يكون عليه المتقبل، مما يلج بنا منطقة أخرى من مناطق النسبية: ففى لحظة التقاء الإنسان بالأثر الفنى عادة ما يفاجأ هو نفسه بأنها لحظة «لاتواصلية». يحدث له ذلك أمام لوحة من الرسم، أو قبالة تمثال من النحت، أو عند سماع لحن شجى، كما قد يحدث أيضا حيال نص شعرى.

وقد يتفق أن تتحول اللحظة البكماء إلى لحظة ناطقة: نتلقى الأثر، ونعاود، ونكرر الاستدعاء، حتى نصادف برهة الميلاد. ألشئ فى ذات الأثر؟ أم لشئ فينا من علة وانقباض حينا ومن توقد وانشراح حينا آخر؟ أم لشئ ثالث هو ارتسام

متقلب بين الرائى والمرئى، أو بين السامع والمسموع، قد يكون فى ضمير المزاج الجامع، منبته فى الحواس ومولده من تفتيق كوابلها؟

قد نقول: كان الشعر فى قوالبه الوافدة حاملا فى منعطفاته زمناً واحداً يتجدد بالاستعادة، والتكرار، والاسترداد، والحفظ، والمذاكرة، والاستشهاد. فزمن الشعر هو المتماهى مع زمن إنشاده أى «روايته». فإذا قلنا ذلك تعين أن نقول: إن إعادة إنتاج القصيدة فيما مضى هى طريق إلى إعادة إنتاج زمنها الشعرى.

ومع تبدل قوالب الشعر أصبح للقصيدة زمنها الذى أنشئت فيه، وأصبح لتقبلها أزمنة تتعدد بتعدد ومضات استقبالها ولحظات ابتعاثها.

إن الشعر المأثور - نعنى الشعر النسقى الوافد علينا بحكم الميراث والمستقر فى أعماق ذائقتنا التاريخية - يحيا فى زمن دائرته مغلقة لأنها محمية بأسوار الشعرية الموزونة بالعيار، أما الشعر الجديد فيعيش فى زمن دائرته منفتحة مفتوحة متفتحة.

لقد كان جنين الدهشة الشعرية سابحا وسط محيط البحر، جائلا داخل سياج التفعيلة. ولكنه مع القصيدة الجديدة واقع على أسوارها الخارجية.

شعرية القصيدة الماضية شعرية سابقة لها متضمنة فيها، وشعرية القصيدة الجديدة شعرية متضمنة فيها لاحقة لها.

لنقل بجرأة مشخصة: إن القصيدة الوافدة تتحرك على شعرية محايثة، وإن القصيدة الجديدة تحركها شعرية مفارقة.

إن القصيدة الوافدة - ذات البحر أو ذات التفعيلة، بالمستند العمودى أو بالمستند المقطعى - تستدعى متلقيها إلى عالمها الذاتى لأنها كيان مكتمل. أما القصيدة الجديدة فتترك الأبواب لمتقبلها مفتوحة وتتقصد إقامة جسور متكاثرة بين هيكلها المعمارى والعالم الخارج عليه المحيط به. معنى ذلك أن لحظة التجاوب الجمالى ولحظة الانتشاء الشعرى ولحظة الفجاءة الاستيطيقية إنما تقع على خط التماس بين عالم القصيدة والعالم الخارجى عنها.

القصيدة الخليلية بيت مؤثث تام المرافق جاهز كليا لإقامة الزائرين فيه، أما القصيدة الجديدة فبيت موظب إلى النصف، على الزائر أن يستكمل - بحسب ذوقه ومزاجه وما يألفه من الحياة - ما تبقى من ضرورات الإقامة ومرافق الاستجمام.

مع القصيدة النسقية تتجسم آلية الدهشة وآلية الانتشاء فى الزفرة، فى «الآهات» التى هى الطلقة الانفعالية: الصيحة بما هى معبر عن الانخراط المباشر فى الاستجابة الغنائية مع التخت الموسيقى العازف ومع الأداء اللحنى، وبما هى الزر الذى عليه يضغط المتلقى فيوجه أوامره إلى المؤدى طالبا منه أن يعيد وأن يكرر وأن ينشئ اللحظة إنشاء جديداً؛ فتنخفض شحنة الانفعال لدى المتلقى ويتخفف من التوتر الشعرى الذى تملكه.

تلك هى الشعرية المحايثة.

أما مع القصيدة الجديدة فالآهات والتصديات ومكاء بعض السامعين كلها تكف عن الانسراح التلقائى وتكف عن الانطلاق فى الزفرات لتتحول إلى تخزين كثيف. الآه - إن كانت هناك آه - هى آنة صامتة لأنها شعورية ذهنية أكثر مما هى نفسية لاواعية.

فإذا اطمأنت بنا النفس إلى التسليم بأن تبدل قوالب الشعر هو إما حامل أجنة ذائقة جديدة تكون بمثابة تحول عن المدار الموروث، أو هو - إن لم يكن بعد حاملا لها - مؤذن بتعاقب انسلاخات جديدة عليه فإن فى كل ذلك ما يسوغ لنا أن نتمثل وجود شعريتين تختلفان تبعا لانبناء القصيدة على مقومات العمود الخليلى أو لتحررها من قيود الوزن ونسقية التفعيلة.

وإذ نتمثل كيف تحتكم القصيدة الكلاسيكية إلى شعرية محايثة وكيف تحتكم القصيدة الجديدة إلى شعرية مفارقة، فإننا سنتوسل بالمنظور اللسانى الخالص كى نجوس فى مظان الأساسيات اللغوية المشيدة لهذا الفارق المبدئى، ولاسيما فى منحاه الأدائى الجديد.

لعله من شائع المعرفة أن الدلالة اللغوية تستوى على أركان ثلاثة هى كالمرجعيات الفاعلة فى كل لحظة تواصلية

بين متخاطبين، فالركن الأول هو الدلالة المستفادة من المعجم؛ لأن كل فرد من الآدميين لا يتم له اكتساب لغة طبيعية ولا يتيسر له تداولها بتلقائية إلا متى استقر فى مخزونه رصيد قاموسى تتحدد فيه لكل كلمة نواتها الدلالية التى هى قمة التجريد المنبثق من أشخاص المحسوسات وعيون التجارب المستخلصات.

والركن الثانى هو السياق، والمقصود به السياق التركيبى المرتبط بمفهوم النظم، كما نتمثله نحن العرب بفضل أدوات الكشف التى أسسها بعض رواد التفكير البلاغى فى حضارتنا الزاهية؛ ذلك أن الكلمة التى تحمل وقع المعنى القاموسى فى شكل نواة لا تتسيج دلالتها إلا فى ضوء ما قبلها وما بعدها ضمن البنية التركيبية، فتنسحب من دائرة الاحتمال، عندئذ، جل المعانى الممكنة لتلك الكلمة ولا يبقى إلا معنى واحد راجح مقبول.

أما الركن الثالث فهو المقام؛ والمقصود به الوضع الفعلى الذى يتم فيه تداول الكلام بشكل عينى مجسم لا بشكل تقديرى أو افتراضى، وهو ما يسمى أيضا بدلالة الحال اعتبارا بقولهم: «لكل مقام مقال»، أو قولهم: «بمقتضى دلالة الحال».

هى، إذن، ثلاث دوائر بها تكتمل، حركة انبثاق المعنى: دائرة الدلالة المعجمية، ودائرة الدلالة السياقية، ودائرة الدلالة المقامية.

فى هذا الموطئ بالتخصيص سنقول إن القصيدة الكلاسيكية، إذ تقوم على ما أسميناه بالشعرية المحايثة، فإنها تتكئ على الدائرتين الأولى والثانية: دائرة المعجم ودائرة السياق، بينما تقوم القصيدة الجديدة؛ بوصفها مستندة إلى شعرية مفارقة على الدائرتين الثانية والثالثة: دائرة السياق ودائرة المقام. ومحصل هذا أن منطقة التقاطع هى دائرة السياق التركيبى بوصفها مقسم الاشتراك.

إن التوالج حاصل فى مستوى خصائص النظم الذى هو منطقة النحو، بما هو حيثيات بنائية تصطنع لنفسها مسوغات إعرابية، فيتحول الكل إلى اقتدار وظيفى.

أما الانفراد التمييزى فهو فى القصيدة الكلاسيكية متحقق فى اختصاصها بنظامية الدلالة المعجمية وكلها فى القاموس بمختلف الاحتمالات المرصودة لديه، وهو فى القصيدة الجديدة متحقق فى استقلالها بنظامية الدلالة المقامية وأغلبها يخرج عن المعجم؛ لأن قاموسها متولد فى تركيبها النحوى أكثر مما هو متولد من مرجعيتها المعجمية.

فما الذى ينجم عن هذا التناول؟

إن الشاعر الذى يصوغ نسقا عموديا على أبنية البحور، أو يصوغ نمطا مقطعيا على قالب التفعيلات، مدعو وهو يلقى شعره إلى تناغم ذاتى؛ لأنه يدخل حلبة الإيقاع فيأخذه حتى يستبد به ما كان من المظنون أن يأخذ هو به السامعين، وهذا ضرب من التناغم الإسقاطى؛ لأن الشاعر يستكشف أثر الشعر من خلال انكشاف وجده به، معنى ذلك أن الشاعر وهو يلقى شعره ـ كالذى يتولى إلقاء الشعر وهو ليس بصانعه ـ تراه من حيث لا يعي يستبطن من نفسه صورة يستشرف بها معيار التقبل المظنون فى السامعين، وبهذا نفسر المحاذير الجمة التى كثيرا ما تدفع بالشاعر ـ أو بمن يتوكل بالشعر ـ إلى التناغم الطلق فيفيض على محياه ضرب من الانتشاء الطافح. والحال أن السامعين لم يتجاوبوا، ولاهم أحسوا بشئ يستنهض أحاسيسهم الشعرية كى يحدوا حدوا، فإن هم ملّوا أو مكا بعضهم ظن الشاعر مكاءهم استزادة. وكل ذلك من فعل التناغم الذاتى.

أما مع القصيدة الجديدة ـ عند من أدرك بوعى أو أحس بحدس ما تنطوى عليه من أسرار الشعرية المفارقة ـ فالشاعر محمول على استشراف ردود المتلقى كى يسقط على شعره الأداء الأوفق.

إن آليات التلقى فى الإبداع الشعرى العمودى ـ الوافد علينا من التاريخ والمستقر فى الذاكرة الجماعية الحية بقوالبه النسيجية الكاملة ـ تفترض أن الشاعر وهو يصعد على منصة الإلقاء كأنما يجتاز امتحانا، والجمهور الحاضر هو لجنة الاختبار لأنه الممتحن وكله صوت واحد هو صوت لجنة التحكيم.

أما آليات التقبل مع الشعر الحديد فجوهرها أن الشاعر يصادر على مقبولية مضمنة فى شعره، وهو فى لحظة الإلقاء يفاتح المتلقى مفضيا بشعره من منطلق أن الجمهور - ورمزه السامع - هو الذى يجتاز الاختبار، هو - إذن - امتحان للمتلقى وليس امتحانا للباث. ومكمن الاختبار: هل يهتدى السامع إلى الومضة المولدة للشعرية.

وبديهى أننا لسنا أمام اختبار فى الفهم اللغوى؛ لأن الموضوع متجاوز قضايا التحصيل اللسانى ومسائل الإدراك المقترن بالاكتساب التعبيرى، وإنما هو اختبار حول مدى ارتياض الذائقة الفنية المفتوحة. لنقل: هو ليس اختبارا فى التداول الشعرى على قدر ما هو اختبار فى التواصل الأدائى عبر ما يتواطأ الطرفان على أنه «بنية أخرى» غير البنية الإبلاغية، بصرف النظر عن تسمية هذه البنية السفلى وتلك بالبنية العليا، أو تسمية هذه بتلك وتلك بهذه، أو تسمية كلتيهما بالبنية الأفقية المتوافقة.

إن دلالة الكلام الشعرى دلالة ذات مراتب؛ لأن فيها دلالة سيميائية تداخل الدلالة اللغوية التى هى فى حد ذاتها كما نعلم مثلثة الأركان: معجمية وسياقية ومقامية، وليس واحد من هذه الأركان بمخالط لدلالة القرائن والسمات التى تنضاف.

إننى لو قلت «السماء فوقنا»، فإننى أكون قد صغت جملة سيقول عنها اللسانيون الوظيفيون إنها من أضرب الكلام الذى تجنح طاقته الإخبارية نحو درجة الصفر، وسيقول عنها الإفرنج عبارتهم الشهيرة: «هذه حقيقة السيد لابالاليس». غير أنه ليس من المتعذر أن تتحول هذه الجملة بذاتها إلى جملة دالة: فى سياق مخصوص، وفى مقام محدد، وبتضمين إيحائى مقيد. سنقول إن الجملة «السماء فوقنا» لمما يدخل تحت فصيلة ما يعتبره النحاة «كلاما غير مفيد»، ولكن هذا الحكم مبنى على المجاوزة؛ إذ فيه هو نفسه حمل للكلام على غير قوانينه الطبيعية.

ولسنا نقصد هنا إلى الحقائق الفيزيائية التى لو اعتبرنا دقائقها لقلنا إن كروية الأرض وما حول الأرض تجعل السماء من الناحية الاعتبارية - فضلا عن كونها فوقنا - هى أيضا على يميننا، وعلى شمالنا، وتحتنا لأنها تحت الذى تحتنا، وعندئذ تكون الجملة قضية حكمية ترضخ لمعايير الفحص والسلامة فى صدقها أو كذبها.

ولسنا نقصد ما قد يستنتجه الإنسان من إيرادى تلك الجملة مبتورة عما كان السابقون يستكملون به الصورة ويزاوجون به فى الإيقاع قائلين: «السماء فوقنا والأرض تحتنا»، أذلك منى تعويل على نباهة السامع أنه يعلم ما أعلمه، أم هو اقتصاد فى الجهد بناء على نزعة المجهود الأدنى، أم هو اختبار لمتانة حسه وصلابة أعصابه بحسب سكوته معى عما اختصرته أو اندفاعه فى تلقائية ليكمل ما سكتّ عنه ؟!

ولسنا نقصد ما قد توحى به الجملة من غمز دال إذا كان السياق مشيرا إلى تكرر الأسباب: أن المتحدث قد اطرد لديه الإمعان فى اللاإفادة، وأننا قد سكتنا وتحلينا بالصبر، وأن الكأس قد طفحت مياهها، وأن علينا أن نستدرك الأمر، وربما العتاب علينا أننا توانينا...

فكل ذلك وارد مقبول.

وإنما الذى نقصده هو أنها جملة تستوفى شرط النحوية وشرط المفهومية كما قد تستوفى حق المقبولية لسامع افتراضى. هى - إذن - جملة تمثل لدلالات المعجم، وتستجيب لشروط التركيب النظمى، وتبقى إفادتها رهينة المقام، ثم سيمياء المقام، شأنها فى ذلك شأن سائر أضرب الكلام.

فمن الأسرار المفسرة لاشتداد نكران القالب الشعرى الجديد، مع الإمعان فى نقض مسوغات الإقرار بقانون التبدل الطارئ على الذائقة الفنية، أن جمهور الشعر لا يدرك كيف تم استحداث نظام جديد فى الدلالات اللغوية، فلقد تفجرت المنظومة العرفية الموروثة فتغيرت أركان الاصطلاح ولم تعد تركن إلى الاستقرار الممتد فى الزمن، بل يمكن لنا القول - دون أن نجازف كثيرا - إن عمر زمن المجاز الذى هو الزمن الفاصل بين حقيقتين - حقيقة لغوية وحقيقة عرفية - ما انفك يقصر فتقصر معه أعمار الدلالة اللغوية ذاتها.

ومنذئذ تبدلت فى الجوهر وفى الأعماق آليات إنتاج المعنى فى فضاء الشعر.. ففيما مضى كانت اللغة التى يمتتحها الشعراء من قواميس التداول أعرافا دلالية، وكانت مستقرة فى كلياتها، متحركة فى جزيآتها، حتى لكأنها - فى النظر العابر - ثابتة، شأنها شأن حركة الأرض للعين المعجلى، والمهم هو أن عملية الإدراك الذهنى تنبنى فى هذه الحالات على الاستيعاب الشمولى، طبقا لفرضية الجشتلت. أما محرك الدلالات فهو المجاز بمعناه الأولى العام الذى هو عبور عارض بالألفاظ من حقل مفهومى إلى حقل آخر، أو تحريك للحقول المفهومية بما يتاخم حدود الملفوظات.

وفيما مضى أيضا، ومن زاوية البناء الشعرى دائما، كانت اللغة - التى أصلها علامات اعتباطية فى ذاتها بالوضع الأول وطبيعية بحكم التواتر والاطراد والألفة النفسية - مخزونا من الدلالات المرجعية المشتركة فى كل حقبة زمنية، ولكنها تتحرك تحركا داخليا بفضل المجاز الذى يبتكره الشعر تحت ضغط اللحظة الإبداعية.

مؤسسة اللغة فيما مضى كانت تتحرك بجناحين؛ الأول المعيار النحوى والثانى المعيار الدلالى، فمثلما تكون لكل لغة منظومة تركيبية تكون لها - بالمثل - منظومة مجازية، وبناء على ذلك تضبط مراسم انتقال اللفظ من مدلول إلى مدلول سواه، أو قل تضبط مراسم تحول المعانى من مكمن صوتى لفظى إلى مكمن غيره.

وما جوهر علوم البلاغة، فى كل المواريث الإنسانية، إلا رصد للمنظومة الدلالية المتحركة ابتغاء رسم خريطة التحولات القصدية. فالقرائن التى تصل الألفاظ بالمعانى هى لباب البحث البلاغى فى أصل نشأته، وذلك بالانطلاق من لحظات التداول الإبداعى - الذى هو الشعرية ذاتها - ثم من لحظات التداول الإخبارى المستفيد من الابتداعات الشعرية بلا منازع.

وهكذا، كانت البلاغة هى العلم الباحث عن معيار المجاز، هى السعى الكاشف عن أجرومية المعنى المتحرك. ولهذه الأسباب ظهرت آلية القرائن؛ مما جعل البلاغة بحثا فى القوالب المجردة التى تسوغ الانتقال الدلالى: قواعد التشبيه ومبررات المجاز، ومفسرات الاستعارة، ومشخصات الكتابة وما إلى ذلك من أبواب العلم البلاغى التى هى فى حد ذاتها دستور مرجعى لدلالات اللغة.

ومع الشعرية الجديدة حصل الانفجار الدلالى الكبير: يقول المشدودون إلى نظامية النسق الموروث والرافضون انصياع الذائقة إلى التاريخ: «قد انفرط العقد الدلالى». ونقول: إنها إنسيابية جديدة فى منظومة المعيار الدلالى؛ إذ لم يعد مبرر لاقتفاء سنن النسج المعنوى الراسم لمقاسم الدلالة على خريطة التواصل.

إن المعنى فى الشعرية الجديدة التى هى بطبيعتها شعرية مفارقة يؤخذ مادة خاما: يصنّع، يكرر، يستصفى، يسوى منتجا نهائيا ثم يختم عليه بالختم الخاص، حتى لكأن إعادة إنتاجه هى بمثابة السطو على حقوق التصنيع وقرصنة إنتاجية تدخل تحت طائلة التعقب الجزائى.

إن الابتكار الشعرى أصبح يشمل استحداث الصورة عن طريق ابتكار نسق لها غير منضو تحت مظلة المعيار البلاغى الموروث. وهنا نفهم أننا لم نعد نحتكم إلى السلم التصنيفى المعهود، لذلك دل مصطلح «المجاز» على حركة المعنى؛ أى على التموجات الطارئة على خارطة الدلالة، والمؤثرة فى شبكة العلاقات القائمة بين رصيد اللغة من الدوال ومخزون ذهن المتكلم من المفاهيم والمتصورات التى منها المدلولات المشتقة من عالم الحس الذى حوله.

هو ضرب من التشظى أتى على مقاسم الحقول البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها من الأبواب، فضلا عما يصيب مراتب التصنيف داخل كل باب. لم يعد من الشعرية المفارقة من مغزى أن نأتى إلى ما يسمى فى عرف تصنيفات المعيار البلاغى تشبيها بليغا فنعتبره تشبيها بليغا: فليس من البداهة، ولا من الضرورة، أن ينتج لنا فائضا فى المعنى الشعرى يفوق المنتج الناشئ عن تشبيه تستوى عناصره ويأتى على النسق الأصلى أو الطبيعى بحسب ألقاب علماء البلاغة. فالجملة: «زيد كالأسد فى شجاعته»، لو قدر لها أن تأتى اليوم على لسان متعسف فى اللغة أو على لسان مبدع لشعرية مفارقة، فإنها ستدل بقرائن مستمدة من خارج سياج

البلاغة النمطية سواء كان المشبه زيدا حقيقيا أو زيدا افتراضيا، أو كان اسما من أسماء الناس المعاصرين بعد أن تخلوا عن زيد واحتفظوا بخالد وبكر وترددوا حيال عمرو.

إن الشعرية ـ فيما سلف ـ تتضمن وتقتضى فى اللحظة نفسها معيارا بلاغيا؛ لأنها تتكئ على بلاغة المعيار ذات المرجعية النظامية. أما اليوم، فإن الشعرية تتضمن وتقتضى كسر مرجعية المعيار المتواتر. ولا يعنى هذا البتة خروجا قطعيا مطلقا عن كل نسق بلاغى موروث، بل هو يعنى ـ على وجه التحديد الدقيق ـ ضرورة الإبقاء على مشروعية كل جزء من المعيار البلاغى مأخوذ فى ذاته، ولكن المستحدث هو أن الأجزاء لا تنضوى بالضرورة تحت لحاف الأنساق المأثورة فى تواترها التاريخى السكونى.

إن الشعرية الجديدة فى علاقتها بالمعيار المجازى شعرية متحررة: تستخدمه حينا، وتخرج عليه حينا آخر، ولا تلتزم بتحديد لحظات الدخول إلى مقاسمه ولحظات الخروج. وليس لخروجها من دلالة ولا من فائض إبداعى لولا استبقاؤها على حق الدخول. وفى هذا واحد من خفى أسرارها، وهو المقصود البعيد من قولنا إن الشعر الجديد يخلق لنفسه بلاغته الخاصة.

لعل جوهر القانون البلاغى فى الشعرية الكلاسيكية قد كان يدور على أن كل شئ يشبّه وكل شئ يشبه به، ولكن ليس كل عنصر مشبه بوسعه أن يقترن بأى عنصر آخر مشبه به؛ فالمصاهرة المجازية هى مصاهرة مقيدة، فيها الممكن وفيها غير الممكن، فيها ما تجيزه السنّة البلاغية؛ لأن الذائقة الإبداعية قد أباحته، وفيها ما لا يتيحه المعيار البلاغى لأن الذائقة الجماعية لا تسيغه وقد تحظره بالكلية.

أما فى بلاغة الشعرية الجديدة، فكل شئ يشبّه وكل شئ يشبه به، وأى عنصر من جدول المشبهات يمكن أن يزاوج أى عنصر من جدول المشبهات بها.

إن البلاغة فى الشعرية الأولى تقوم على القرائن المسكوك شطرنجها من القطع المنحوتة فى قوالب مقررة، وبلاغة القصيدة الجديدة تتأسس على مصفوفة خاناتها ذات مداخل متعددة؛ لأن شطرنجها حاسوبى رقمى. وبتفجر قرائن المجاز فى شعرية القصيدة الجديدة تنوعت موارد الصورة الإيحائية. فالمجاز الجديد يقوم على «الاستعارة» بمعناها اللغوى، أى على الاقتراض المتجدد، وهو ما أحدث انسيابا فى العلاقة بين الحقول الدلالية. ولكن أهم حدث جديد طارئ هو انتفاء تفاضل الموارد فى إنشاء المجاز وانحسار ثنائية السلم التداولى المشيد على الصورة، فلم يعد هناك جدول شريف تستقى منه المجازات النبيلة وجدول وضيع لا تأتى منه إلا مجازات سوقية.

وهنا، نقف على ملمح مهم قد يساعدنا كثيرا على مزيد من فك أسرار الشعرية المفارقة إذا ما قايسناها بالشعرية المحايثة، ومن ثم يساعدنا على تفكيك آليات الموقف الرفضى حيال تجدد قوالب الشعر، وهو ما سنصطلح عليه بهجرة الصورة التمثيلية بين حقول الاستخدام والتداول؛ فبانتقاض السُلّمية البلاغية فى موارد المجاز انتقضت التراتبية الشعرية التى كانت سائدة نافذة.

لم تعد هناك بلاغتان كما كان من قبل: بلاغة التداول ـ فى المألوف والشائع والإخبار والمنافع ـ وبلاغة التكريس الإبداعى. إن الفن الشعرى الجديد ليغرف من كل واد أداتى. فالصورة السياسية والصورة الاقتصادية وكذلك الصورة الإعلامية وربما الصورة التجارية أيضا، كلها مع القصيدة الحديثة أدوات جاهزة للتوظيف الشعرى.

الصفقة، والبلكونة، وقهوة النسكافيه، وصندوق الاقتراع، والمزاد العلنى، وضربة الجزاء، والعزف المنفرد، وتضخم القيمة، والعملة النافقة أو القطع النادر، والضحك ملء الأرض، ثم القنص بالكلمات، ورصاصة العشق، والذبحة الغرامية... كلها موارد صالحة لإنشاء المجاز الشعرى الجديد.

نحن، إذن، فى عصر انفجار الصورة البلاغية. وقد أعان على هذا الانفجار، و روض تطبيع الذائقة الشعرية، تكاثف الضغط المجازى على اللاوعى اللغوى العام فى العصر الحديث، فاكتساح الخطاب الإعلامى كل زوايا العالم النفسى لدى الإنسان ثم ازدهار الخطاب الإشهارى المسوق

للإعلانات التجارية بما لم يسبق له نظير، وكذلك تألق الخطاب السياسى ولاسيما عند حملات المنافسة الانتخابية أو عند استعمال سلاح الحروب النفسية فى تحريك أدوات الصراع الإعلامى الجديد، كل ذلك قد تحول إلى آلة إنتاج ضخمة للصورة المجازية.

ولم يبق الإبداع فى مأمنه، بل تبدلت هوية اللفظ الشعرى، وحدث انقلاب فى أساسيات الذائقة الفنية كأنه الزلزال ترج به خارطة المفاهيم المجازية كلها.

فالقصيدة الجديدة هى قرينة عهد جديد تسود فيه آليات تصنيع الصورة الشعرية، مما غدا مستوجباً لمواثيق لم يألفها الناس تتصل بنواميس إنتاج الدلالة الإبداعية. لذلك، ترى المعترضين على تطور قوالب الشعر وعلى تجديدها يتوسلون بحجج وجيهة فى مظاهرها؛ لأن قائليها محجوبون عن أسرار التغير الذى طرأ على المؤسسة اللغوية عامةً والمؤسسة الإبداعية تخصيصاً. وفى هذا المفترق، تثار مسألة أسالت من الحبر ما لا يقدره مقدر، وهى قضية الغموض التى تحمل إشكالها فى ذاتها وفى مصطلحها. وأول ما يتعين تفكيكه قبل قضية الغموض فى الشعر الجديد هو غموض دلالة مصطلح الغموض ذاته. ومالم نربط هذه المسألة بالانفجار المجازى الكبير الطارئ على آليات اللغة فستظل المعضلة مستعصية.

ولعل أيسر السبل وأنجحها أن نفصل الأمر فى مراتب الغموض، من حيث هو لحظة إشكالية تتولد بها عقبات فى طريق التواصل الطبيعى بين المتلقى والرسالة الشعرية ويكون مرجعها إلى المجاز الدلالى:

فقد يكون الغموض ناجما من لعبة مجازية نشأت عن توتر العلاقة الرابطة بين الشاعر والمجتمع، ولاسيما بينه وبين قمة الهرم فى البناء المجتمعى أو إحدى قممه؛ إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر والسلطة السياسية أو بينه وبين السلطة الدينية، فيجنح اللفظ الشعرى صوب الدلالات المبطنة، مما ينشئ ضربا من التقية اللغوية؛ فتغرق الصورة فى الإلغاز لأن الشاعر قد أوغل فى الاحتجاب إيثارا للسلامة.

وقد يتولد الغموض فى الشعر من لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بالمتلقى كمحطة للإثارة، فيكون مدار الأمر فى التركيب اللغوى أن يعول الشاعر على الطاقة الرمزية التى تحملها اللغة، فيحمّلها منها فى بعض الأحيان أكثر مما تطيقه، فيتولد فى الكلام وضع استثنائى يعطى فيه الباث المتقبل بعض العناصر التركيبية السائغة للكشف الدلالى، ويبقى اللثام على بعض العناصر الأخرى، فيحتجب من الحيثيات الفرعية أو الأساسية ما يجعل الكلام متشابها أو متعاضلا، وعندئذ ينفسخ الذهن بالمتلقى فيذهب به التأويل أكثر من مذهب. وهذا الضرب من الغموض هو - عند الشعراء المقتدرين - محطة إبداع؛ لأنه ينشئ ترميزا مخصابا ويوفر منهلا ولودا بالدلالات.

وقد يرد الغموض لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بنفسه، وهذا من أدق لطائف الشعر بل من أشد أسرار اللغة خفاء على الناس كافة وعلى خاصتهم كذلك. فالإنسان، وهو يبدع الكلام ويمعن فى الانبساط مع اللغة، قد يصل امتزاجه بها حدا يتحول فيه التركيب الشعرى إلى ضرب من التجلى خلال التجريد المطلق، فيشارف مراتب الحلول فى اللغة ويكاد معه أن يتحد بها اتحادا.

عندئذ يعسر على السائل أن يسأل الشاعر ما الذى كان يقصده، وإن كان السؤال فى حد ذاته غير ذى جدوى فى مطلته، لأنه ليس من صلاحيات النقد أن يطلب الناقد من الأديب شرح أدبه، ولكننا - من باب التوسل بالروائز المنهجية - نقول إن الشاعر فى هذا الموطن قد يكون هو نفسه عاجزا عن تغيير ما بدر منه، أو يكون على أقل التقديرات حائرا حيال لعبة المجاز التى اكتنفت كلامه بقدر حيرة جمهور المتلقين أو جمهور النقاد.

أما من وجهة نظر لسانية صارمة، فإن الغموض - بهذا التناول المشخص للظاهرة المجازية ضمن أدوات الشعرية المستحدثة - يعزى فى حقيقته إلى خصيصة تركيبية فى اللغة، وإننا لنراه ضربا من اتساع المسافة بين البنية السطحية والبنية العميقة فى استواء عناصر الكلام. فالأصل فى تقديرنا أن الضابط التركيبى فى تداول اللغة محكوم بقواعد النظم،

ومرد النظم أن لكل كلمة فى سياق التركيب اللغوى وظيفة نحوية مخصوصة لا يتغير وضع الكلمة إلا وتغيرت معه وظيفتها، ولا تتغير وظيفة الكلمة إلا وتغير المعنى المستفاد من الكلام. وكل ذلك مرصود فى دلالة النظم. ثم تأتى - حسب ما نستشفه - دلالة أخرى تصاقب دلالة النظم وهى دلالة النص، وفيها أن لكل جملة نحوية من النص وظيفة تأويلية خاصة بها، وذلك بحكم استقلالها التركيبى داخل النظام النحوى للسياق وبحكم تبعيتها الدلالية داخل النظام التأويلى للمقام.

هنا، على وجه التعيين، ينشأ توازن حكيم بين مساحة القيود وفضاء الحرية، وهذا التوازن هو الذى يحفظ فى كل لغة وعند كل مشهد وبين كل متخاطبين سلامة التواصل المحكومة بتوازم المقاصد مع التأويل، فتتماثل بشكل صريح دلالة النظم ودلالة النص.

ويبدأ الانفساح بين البنية السطحية والبنية العميقة بسيطا فى أيسر الصور، وذلك - على سبيل التقريب - بمجرد أن يرد فى اللغة العربية مصدر من مصادر الأفعال فى خانة المضاف، ويرد فى خانة المضاف إليه اسم لو أردت أن تتجاوز به وظيفة المضاف إليه لتقول إنه معمول للمشتق القائم مقام الفعل، لم تدر إن كان هو فاعلا للمشتق أو مفعولا به له.

ثم تتسع الفرجة عندما تجد نفسك أمام «المفعول لأجله»، ولا تستطيع أن تدقق إن كان دالا على السبب أو دالا على الغاية. وتتسع كلما تركّب الكلام بما يجيز احتمالين نحويين، ويجيز بالتالى افتراضين دلاليين، ومن هنا تنبت بذرة التأويل.

ومع الانفجار المجازى الذى أمسى يسود القصيدة الجديدة، لأنه جنين الشعرية المفارقة، تخلخلت الأعراف فى تداول اللغة، وانفرج اللحام بين قواعد النظم وتجليات لغة النص، فانفسحت الشقة بين الدلالة والتأويل، وانفرط العقد النحوى الذى كان يمسك بأطراف البنية السطحية فى الكلام وبنيته العميقة.

وإذا الحاصل هو هذه النقلة النوعية التى نشهدها اليوم، والتى نلخصها فى أيسر عبارة إذ نقول إننا قد غادرنا عهد الشعر ودخلنا عهد القصيدة. ومع هذه النقلة يصبح الناقد مدعوا إلى إنجاز وظيفة أركيولوجية - على دلالة رجال الحفريات - ليعيد بناء العلاقة «الطبيعية» بين المتلقى والشعر من خلال إعادة بناء نظامية المجاز، ومن خلال إعادة رسم خارطة الدلالات. فكأنما الناقد مدعو إلى تمكين الشعر من جواز سفره نحو مملكة الجمهور.

فيما مضى - حين كانت تسود الشعرية المحايثة - كان الشعر يمر إلى الناقد بعد أن يتلقاه الجمهور. واليوم، مع سيادة الشعرية المفارقة، كأننا بالشعر يأتى إلى الناقد أولا ليقوم بوظيفة «المصفاة». قبل أن يصل الشعر إلى متلقيه.

الشعر الجديد - فى هذه المرحلة من الزمن الحضارى وفى منطق «التحقيب» الثقافى - نفط خام لا يتحول إلى سائل وقود إلا بعد أن يمر بمخابر التكرير.

واللسانيون ليسوا أوصياء على الشعر وليسوا أدعياء على أولى الأمر فى الشعرية، فليس بوسعهم أن يجتهدوا فى مدى وجاهة هذه النقلة الحاصلة. ولكننا لو استفتيناهم على باب الاستنارة لسمعناهم يرددون بعض وصايا علمهم: لا يمكن أن يتغير الشكل دون أن يكون المضمون قد تغير، وليس بوسع الحيوان الناطق ولا بوسع الحيوان الشاعر أن يغير المضمون دون أن يحدث فى الشكل صنيعا. فلا المعنى القاموسى المباشر، ولا المضمون الدلالى المقترن بسياق الكلام وبمقامه، ولا المحتوى التأويلى الذى يقوم على استنباط المعنى بقراءة القرائن الثقافية من خلال حركة الفكر، لا شئ من كل ذلك بقادر على أن يغير من الواقع التاريخى كثيرا أو قليلا إن هو لم يغير ما بنفسه شكلا وتصويرا.

أسئلة الشعراء
ونداء الهوامش

محمد لطفى اليوسفى*

ثمة فى الثقافة العربية اليوم نوع من الوعى الجديد آخذ فى التشكل والبروز، مداره التسليم بأن الثقافة العربية هى من الثقافات التى شهدت من التشويه والتدجين والاحتواء ما جعلها عاجزة عن الإسهام فى صياغة أسئلة الراهن الثقافى الكونى والانخراط فيه؛ ذلك أن قيمها الجمالية لاتزال محجبة فى صميم النتاج الإبداعى العربى القديم والمعاصر، متكتمة على نفسها فى أقاصيه وأصقاعه. ولا سبيل إلى تمثل تلك القيم والإحاطة بحجمها ومداها إلا بالوقوف على ما انبنى عليه تاريخ الإبداع العربى من تصدعات وانقطاعات؛ لأن تلك التصدعات هى التى جعلت العلاقة بين التراث الرسمى وهوامشه المقموعة معطلة فى ذواتنا ونصوصنا، وهى التى أدت إلى نوع من التعطيل أكثر عنفا وأشد مضاء فى ما يتعلق بالعلاقة السرية التى ما فتئ النص المعاصر يقيمها مع قديمه وماضيه. والثابت أن عدم التفطن إلى حجم تلك التصدعات هو الذى وضع الخطاب النقدى المعاصر فى حضرة مستحيله، وأدى إلى بروز خطابات إيديولوجية حرص أصحابها على الانتصار لنمط من الكتابة (قصيدة التفعيلة/ القصيدة العمودية/ قصيدة النثر.. إلخ)، وبروز خطابات إقليمية عمد أصحابها إلى تفخيم نصوص محلية وتمجيدها وإعلائها والتكتم على لحظات وهنها، دون أن يقع التفطن إلى ما فى كل ذلك من تحايل ومغالطة وانتصار للذات العاجزة. تبعا لذلك، عجز النقد عن الإسهام فى تجديد أسئلة الثقافة العربية واكتفى، فى أغلب الأحيان، بتكريس الأسئلة والمفاهيم البيانية القديمة التى تسند إلى النقد دورا جزئيا طفيليا؛ إذ تعده فعل «تمييز لجيد الأدب من رديئه».

والحال أن تأصيل النقد مشروط بامحائه وزواله من جهة كونه سلطة متعالية تمتلك الحقيقة، لاسترداده من جهة كونه ضربا من الكتابة لا تكتفى بشرح النص أو تقييمه

* أستاذ الأدب والنقد ـ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك.

وتفسيره بل تتعدى الشرح والتأويل إلى الإحاطة بأسئلة الشعر من جهة كونها مستقرا فى رحابه تلتقى جميع أسئلة الراهن الثقافى العربى.

لكن الناظر فى المشهد النقدى سرعان ما يدرك أن النقد كثيرا ما يتستر على وهنه باستدعاء حشد من المفاهيم المنتزعة قهرا من مدارس ومناهج مستحدثة فى الثقافة الغربية؛ فتتحول تلك المفاهيم إلى كلمات راجمة يكون الغرض منها إيهام الذات بأنها تسير على درب الحداثة. ولكنها تظل تشير، على نحو خفى، إلى أن الخطاب النقدى العربى لا يغتذى بما أنجز من تصورات ويطور نفسه مستهدينا بما صح منها وثبت بعد زوال الحماس الذى رافق اللهج بتلك التصورات، بل ينبهر بها ويتلقفها ليوهم نفسه والقارئ من ورائه بأن حركة التأسيس على أشدها فى الثقافة العربية المعاصرة.

فلقد ظل الخطاب النقدى العربى المعاصر يوهم بأنه هو الذى صاغ أسئلته. والحال أن السائد فى هذا النقد أمر فى غاية الخطورة مفاده أن الذات (النص الإبداعى) تكون موضوع سؤال، لكن الذى صاغ السؤال إما أن يكون السلف العربى القديم أو الآخر الغربى. ذلك أن القراءة إنما تتم، بطريقة واعية أو لا واعية، فى ضوء منجزات السلف (نظريتهم فى الشعرية)، فيفى النص المقروء بحاجات ذلك السلف القابع فى الظل من ذاتنا ويفتكنا من لحظة شروعنا فى ممارسة فعل القراءة. أو تتم، بطريقة واعية هذه المرة، فى ضوء المناهج الغربية لتكرس الإيهام بحداثة وهمية مستنسخة. وبذلك، يفى النص المقروء بحاجات الآخر الغربى، وتكون الذات مغيبة مقصاة. إنها توهم بأنها تستمد حركيتها من صميمها. والحال أنها إنما تستمد حركيتها من الآخر (السلف القابع فى العتمة من ذاتنا، الآخر الغربى).

طبيعى، بعد ذلك، أن تصبح القراءة عبارة عن متاهة تضع الذات فى حضرة مستحيلها وتعمق مأزقها؛ إذ لا يقع التفطن إلى ما فى الاقتفاء من إقصاء للذات وما فى الاستنساخ من تحايل على الذات والنص واللحظة التاريخية. ولا يقع التفطن أيضا، إلى أن تلك المناهج المستدعاة إنما هى محاولات بنيت فى القلق والحيرة والسفر فى مجهول هو النص الشعرى الغربى. وهى نتاج ذهنية تؤمن بمادية الدال، وتعتبر اللغة موضع إعلان الوجود عن نفسه. لذلك، تحتفى باللغة والنص. ولكن تلك المفاهيم، حالما تصل إلينا، تتحول إلى عامل اطمئنان، ويتحول القلق والمغامرة فى النصوص إلى تطبيقات مدرسية خطيرة، تكبل الفكر وتزرع الظلام.

يعنى هذا أن أغلب ما يروج حولنا من تطبيقات واستنساخ إنما يوهم بأنه منخرط فى حدث التحول والتغيير، ويوهم أيضا أنه جزء من خطاب الحداثة. والحال أنه مجرد مواقف سلفية متسترة متكتمة. فالسلفية الفكرية ليست موقفا معلنا بل هى رؤية تمتلك مقدرة فائقة على الزيغ والمخاتلة. لذلك، غيرت السلفية الجديدة العائدة من طرحها، وتحصنت خلف مفاهيم مقتطعة من المدارس الغربية، رفعتها كشعارات راجمة، وتزيت - فى السر - بأكثر من قناع. إنها لم تعد تحتمى من عصف اللحظة التاريخية بما أنجزه السلف وتكتفى بترديده، بل إنها صارت الآن تحاول أن تندس فى صميم خطاب الحداثة ذاته. لذلك، نراها تقتطع من المناهج والنظريات الغربية ما به تضمن فعل التستر والزيغ والاستمرار، فى حين أن التعامل مع تلك المناهج والنظريات مسألة فى غاية الدقة؛ إذ لا يمكن لمستخدمها أن يقى نفسه من المغالطة ومكرها إلا متى كان تعامله معها تعاملا خاصا، هدفه الوقوع على قواها المحركة قصد الاغتذاء بها وعدم الاكتفاء بترديدها وتطبيقها قهرا واغتصابا، عنوة واستبدادا. لأن الاغتذاء يعنى التمثيل، والتمثيل يتضمن - بدوره - إمكان الشروع فى ابتناء القوى الذاتية.

هذا ما جعل جمال الدين بن شيخ، مثلا، يعلن فى نبرة طافحة بالشجن:

> إنى أشعر بالمرارة لكون الطلبة والنقاد العرب يظنون أن التجديد مرتبط بالاطلاع على آخر الموضات الفكرية النقدية. ومن ثم ولعهم بترويج المصطلحات الغربية.[1]

*

إنها المفارقة، إذن.

وللمفارقة بيننا تاريخ ومدى، ولها أيضا سلطان هو الذى يجعلنا نعتقد أن قراءتنا للنصوص تكشف عن أدبيتها ومنابتها من جهة كونها فعل وجود، فى حين أننا كثيرا ما نمارس قراءة تحجب أكثر مما تكشف؛ لأنها قراءة وظيفية تدعى الحداثة والابتداء فى حين تكرس القدامة والاتباع؛ فتحرص على احتواء النصوص وتدجينها وتحويلها عن مقاديرها. لذلك، تظل النصوص الإبداعية التى كرست، قديما وحديثا، فعل الخروج نحو المخالف والمغاير والجديد، غريبة بيننا تنتظر الكشف. ولذلك أيضا، ظل مسار الحداثة الشعرية فى الثقافة العربية يوهم بأنه مجرد استنساخ للحداثة الغربية التى انبنت على فكرة التخطى والتجاوز وحتمية التطور والسبق. فلقد تشكل خطاب الحداثة الشعرية فى الثقافة العربية مأخوذا بضرورة الانقطاع عن القديم العربى، والتغاير معه، دون أن يتمثل ما طال ذلك القديم من تشويه وتدجين واحتواء قام به المنظرون العرب القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم للنصوص الإبداعية.

لم يقع التفطن، لحظة صياغة شعار التجاوز والهدم، إلى حجم المسافة الفاصلة بين النص الإبداعى القديم والقراءة المرافقة له؛ أى قراءة القدامى لذلك النص. لم يقع التفطن إلى أن تلك القراءة كانت قراءة وظيفية إيديولوجية يحركها حرص مضمر مسكوت عنه على احتواء النصوص وتدجينها والحد من اندفاعاتها وهديرها، قصد لجم المتوحش فيها وترويضها وتحويلها عن مقاديرها، بتغييب ما من متخيلنا يعلن عن نفسه فيها. لذلك، تحركت هذه القراءة بين حدى الاحتواء والإقصاء؛ احتواء النصوص التى صارت، تحت مفعولات التدجين والترويض، أليفة، وهى تشغل من تراثنا مركزه الرسمى (نصوص امرئ القيس والمتنبى والمعرى... وغيرهم) وإقصاء النصوص التى استعصى عليهم فعل احتوائها («ألف ليلة وليلة»، النص الصوفى، النص الإباحى... إلخ)؛ لأنها الموضع الذى ينكشف فيه ما من متخيلنا يظل متوحشا لا يقبل الترويض والتدجين. ولأنها الموضع الذى تنكشف فيه الذات بكل أبعادها: بنزواتها وأهوائها، برغائبها وميلها العاتى للوقوف ضد كل الممنوعات والمحرمات والمتعاليات. بإيجاز؛ لم يقع التفطن إلى أن قراءة القدامى قد شوهت النصوص ودجنتها وغيبت ما من متخيلها ظل متوحشا بكرا.

تبعا لذلك، تشكل خطاب الحداثة الشعرية مأخوذا ـ إلى حد الهوس ـ بفكرة المحو والابتداء. جاء التحديث الرومانتيكى فأعلن الخروج على النمط الإحيائى وعلى الشعر القديم الذى يتكئ عليه جماعة الإحياء، وحرص على إنجاز فعل الابتداء. يقول الشابى معبرا عن القانون الذى أدار رؤية التحديث الرومانتيكى:

> لقد أصبحنا نتطلب أدبا قويا عميقا يوافق مشاربنا ويناسب أذواقنا فى حياتنا الحاضرة... وهذا ما لانجده فى الأدب العربى ولا نظفر به لأنه لم يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون بل خلق لقلوب أخرستها سكينة الموت.

ثم يجزم بأن الخيال العربى الذى أنتج الشعر القديم: «أجدب كالصحارى التى نما فيها وتدرج»(٢).

ثم جاءت قصيدة التفعلية مسكونة بالهاجس نفسه، وتحركت داخل حدى الثنائية ذاتها، ألغت التحديث الرومانتيكى وأعلنت الابتداء. فلقد انطلق أصحابها من قناعة مضمرة عبر عنها أدونيس قائلا:

> لا تنشأ الحداثة مصالحة بل تنشأ هجوما. تنشأ إذن فى خرق جذرى وشامل لما هو سائد(٣).

داخل هذه الرحاب ذاتها، افتتحت قصيدة النثر مجراها محملة، هى الأخرى، بالأهواء نفسها، حريصة على التخلص مما تعتبره قديمها (قصيدة التفعيلة). يعلن فاضل العزاوى، معبرا عن رؤية جماعة قصيدة النثر:

> القصيدة الجديدة هى التى تخلق قوانينها الخاصة بها حيث لا توجد قوانين مقررة سلفا إطلاقا(٤).

*

هذا هو المشهد الشعرى، إذن.

تاريخ مليء بالجراحات والتصدعات. كل حركة تنشد التخلص مما تعتبره قديمها، وتهفو إلى محوه كى تشرع فى الابتداء. تاريخ طافح بالسجال والرغبات والأهواء.

*

والثابت أن هذا التماثل الظاهر بين الحداثة الشعرية الغربية والحداثة الشعرية فى الثقافة العربية سيؤدى إلى بروز نوع من الوعى الشقى يحول دون الشروع فى مساءلة خطاب الحداثة لأطروحاته ومنجزاته. والثابت أيضا أن الاندفاعة التى شهدتها قصيدة النثر، مشرقا ومغربا، ستزيد الوعى شقاء وتجعل عملية المساءلة تكف عن كونها قراءة للنصوص واستكشافا لما طال حدث الكتابة من تحولات وتغييرات، وتصبح محض مراجعة متوترة تحكمها الأهواء وتديرها الرغبات؛ مراجعة تتخذ أكثر من مظهر وتتزيا فى السر بأكثر من قناع. فترد فى شكل تبرؤ من منجزات حركة التحديث الشعرى يقوم به شعراء الحداثة أنفسهم، تبرؤ يصل إلى حد اعتبار الحداثة فعل تدمير طال الشعر العربى فى العمق. يقول محمود درويش:

> إن تجربة الحداثة قد دمرتنا جميعا فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تألب على كتابتها آلاف الشعراء(٥).

ثم يجزم معلنا: «نحن محتاجون إلى العودة إلى الأصالة»(٦).

تتحول هذه المراجعة، أحيانا أخرى، إلى موقف يلح، فى نبرة طافحة بالنوح على الذات والندب على الثقافة العربية، على تراجع الشعر وتلاشيه وتوغله عميقا فى عتمة الأفول. يقول أدونيس فى بيان الحداثة: «ليست الحداثة وحدها ليست موجودة فى الحياة العربية وإنما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود»(٧). وهذا ما يذهب إليه الخطاب النقدى أيضا. يقول خليل النعيمى مثلا: «كما صنعنا الفن الشعرى قديما حين كنا بحاجة إليه، فنحن فى سبيل تشييعه الآن ويأتى موته دليلا على نمونا»(٨).

لكن الإلحاح على أن حدث الكتابة الشعرية فى الثقافة العربية يحيا اليوم أعتى مآزقه، إنما يتم ويأخذ حجمه ومداه دون أن يقع التفطن إلى أن المأزق يوهم فى الظاهر بأنه مأزق الشعر، فى حين أنه يطال الكتابة بمختلف أجناسها؛ إنه ضارب بجذوره عميقا فى بنية الثقافة العربية المعاصرة.

إن الحديث عن المأزق وتفخيمه على هذا النحو إنما يتم دون وعى بأن العلاقة التى ما فتئت تنعقد بين النص الإبداعى المعاصر والخطاب النقدى المرافق له ليست علاقة تعاضد، بل علاقة تعارض يصل أحيانا إلى حد التنابذ. فلقد ظل الشاعر والناقد يناديان، منذ العشرينيات، بضرورة تخطى القديم وهدمه وتجاوزه، وظل الخطابان النقدى والتنظيرى يكرسان هذه المغالطة إلى اليوم، فيما ظلت النصوص الإبداعية تفتتح مجراها منشدة إلى قديمها وماضيها تنشد الاغتذاء به، وتهفو ـ فى الآن نفسه ـ إلى التغاير معه. لكن هذه العلاقة السرية التى مافتئت تنشأ بين النصين، القديم والمعاصر، ظلت فى عداد اللامفكر فيه، وظل النص الإبداعى القديم يحيا بيننا غريبا؛ إنه يحضر بيننا فننظر فيه بعيون السلف، دون أن نتمثل خطورة العتبة الممتدة فى «المابين»، ما بين التراث الرسمى ونداء هوامشه المقموعة.

لذلك، كثيرا ما تحول النظر فى التراث إلى نوع من الإلحاق الخطير؛ إلحاق للذات بالسلف، واستبطان لموقفهم من الكلمة واللغة والتاريخ. ولذلك أيضا، كثيرا ما يبيد التطابق الاختلاف وتطبق الوحدة على التعدد، ويصبح حضور النصوص القديمة بيننا عامل تغريب واغتراب؛ لأن العلاقة بمنجزات السلف تصبح، فى هذه الحال، ضربا من المسايرة والاقتفاء لا نوعا من الاستكشاف وإعادة البناء؛ تصبح نوعا من الحلول فى القديم العربى بدل أن تتحول إلى حدث تمثل وفعل مغايرة مع ذلك القديم عن طريق استيعابه فى اختلافه وتعدده. والحال أن الإحاطة بذلك التعدد والاختلاف هى، وحدها، التى يمكن أن تضعنا على درب التغاير مع السلف، وذلك طرح أسئلة جديدة تمكننا من مواجهة التحدى العاتى الذى تمثله السلفية الفكرية بما تدعو إليه من تطابق مع القديم العربى، دون أن نحيط بذلك القديم فى اختلافه وتعدده.

والثابت أيضا أن هذا التصور التبسيطى للعلاقة التى ما تفتأ تتم بين اللحظة الحاضرة وتلك التى أمعنت فى المضى، بين النص الإبداعى الحديث وذاك الذى علق من ذاتنا وذاكرتنا بقاعها قد أسهم فى وضع الكتابة النقدية والإبداعية فى حضرة مآزق عديدة ومكائد متنوعة؛ فلم يقع التفطن إلى أن تحرير الذات الكاتبة ودفعها على درب التأسيس الحقيقى لا يمكن أن يتم إلا مرورا بتحرير ذاكرتها المحجوزة؛ لأن جراحاتنا ـ مثل أحزاننا ـ ليست وليدة اللحظة الحاضرة بل هى آتية من بعيد، وتغريبتنا لم تبدأ هنا والآن وإنما رافقت جميع مراحل تشكل متخيلنا الذى ظل هو الآخر مصادرا مغيبا واقعا هناك بعيدا فى منطقة اللامفكر فيه.

واضح، إذن، أن هذه الرغبة العاتية فى الانعتاق من القديم وسلطانه لم تكن، فى الواقع، سوى ضرب من الوقوع فى حبائل القدم، وتكريسا لسلطانه وامتثالا لمكره؛ فللقدم مكره، وله أيضا سلطان هو الذى يجعله قادراً على الاندساس فى الرؤى الذى يجاهر بتجاوزها، وتلقف الخطابات التى يحرص على الخروج من دائرة سحرها.

لكن هذه الرغبة التى أوقعت خطاب الحداثة فى حبائل القدم وشراكه لم تكن مجرد موقف ينتصر للحداثة على القدم، بل كانت تحمل فى ما تخفى منها تسليما مضمرا مسكوتا عنه بأن جميع محاولات التملص من القديم العربى والإفلات من سلطانه متعلق لا يطال وغاية لا تدرك. ذلك أن القديم يظل دائم الحضور فى اللحظة الحاضرة، لا سيما أن الماضى (النص القديم) لا يمضى نهائيا. أما الحاضر (النص الحديث) فإنه لا يحضر بالكل إطلاقا. بل يحضر ومعه ـ فى تلاوينه وأصقاعه ـ يحضر الماضى ويفعل، فى السر، فعله. وهذا يعنى أن اللحظات جميعها: الماضى/ الحاضر/ وما سيأتى، لا تتعايش فحسب، بل تتعاصر هنا والآن؛ أى فى ذواتنا ونصوصنا.

*

من هنا ندرك، إذن، أن الذى لا يمكن أن يستمر، وعلينا أن نمضى فى خلخلته والانعتاق من سلطانه وقيوده، ليس النص الإبداعى القديم، وإنما هو كيفية قراءة العرب القدامى لذلك النص؛ لأن تلك القراءة التى مازال أنصار القدم يكرسونها إلى اليوم (أو يستبدلون بها تطبيقات مدرسية فجة للمناهج الغربية) لم تكن بريئة إطلاقا (أنّى للقراءة أن تكون بريئة!!). إنها توهم بأن مدارها ومحصل أمرها إنما هو الكشف عن أدبية النص، فيما هى ظلت تتشكل حريصة على تدجين النصوص وترويضها واحتوائها، ولجم المتوحش فيها أو حجبه وتغييبه وإقصائه.

ولما كان النص الإبداعى هو الموضع الذى تنكشف فيه الذات بكل أبعادها؛ بنزواتها وأهوائها، برغائبها ونزقها، بميلها الجارف للوقوف ضد كل الممنوعات والمحرمات وهدم المطلقات والمتعاليات فإن ترويضها يتضمن، بالضرورة، ترويضا مماثلا للذات وتدجينا للجسد.

والثابت أن هذا الانشغال باحتواء النص الإبداعى وترويضه، وهو ما يرد مقترنا ـ فى النظرية العربية القديمة ـ بالحرص على ترويض الجسد وتقنين الحب، إنما يكشف عن وعى مماثل بأن الحب والشعر هما الموضع الذى يوضع فيه الكائن قدام حقيقته المفجعة؛ أى هشاشته، وهما ميدان المواجهة؛ مواجهة رعب الوجود (أى مواجهة الكائن لهشاشته).

إن الحب فى المتخيل العربى كما يعلن عن نفسه فى النص الإبداعى، قديمه وحديثه، سواء كان فى شكل تغن بالجسد ومفاتنه أو تلهف على الانغماس فى اللذة، أو فى شكل دعارة ونزق وإباحية، ليس مجرد علاقة تنشأ بين شخصين/ جسدين، بل هو تجربة وجودية بالأساس.

إنه تجربة تضع الفرد فى محاذاة الموت وإزاء العدم. وهو، من جهة كونه تجربة (لكل تجربة مذاق المحنة)، إنما يدرك بالحال لا بالمقال؛ لأنه انفعال يداخل الكيان وفوضى تطال الذات على نحو، بموجبه، تصبح السعادة التى تنتج عنه مقترنة بالعذاب والوجع والضنى.

هذه السعادة المعذبة المضنية المؤلمة التى ترافق الحب وتنشأ عنه هى التى تفتحه من الداخل على الموت، وتحيطه بهالة لها جاذبية الموت وسحره، ولها أيضا فتنته وإغراؤه؛ ذلك

أن الحب تجربة تتحرك فى فضاء الفاجعة، بل إن الإحساس العاتي بالمحنة، محنة الوجود، هو المفجر الأساسى لهذه التجربة.

إنه هوى جارف وانفعال لجوج. لذلك، يرد مقترنا بالعنف وبالقتل وبالتحدى الذى يمضى بصاحبه حتى حتفه. بل إنه الفضاء الذى يوضع فيه الكائن قدام حقيقته: هشاشته. ويمثل فى حضرتها لحظة شروعه فى ممارسة الحب. لذلك يصبح الجنس أيضا ضربا من المواجهة، مواجهة الكائن لحقيقته أى هشاشته. لأن الجنس «هو ميدان العنف، ميدان الخرق والانتهاك»[٩]. إنه، بمعنى آخر، عناد الحياة فى مواجهة الموت، وهو «تأكيد للحياة حتى الموت»[١٠].

معنى هذا، إذن، أن الحب إيمان بالموت وإقرار بسلطان العدم. ولكنه ضرب من المواجهة العنيدة العاتية التى لا تهدأ ولا تكل، مواجهة الكائن للعدم؛ لأنه إنما ينتج عن وعى الكائن بعزلته وانفصاله. إنه، كما قلنا، هوى جارف يمكن أن يخرج بالذات من دائرة العقل، فتتوغل فى رحاب التيه والجنون.

*

عن هذا الوعى صدر العرب القدامى فكثر الحديث فى مؤلفاتهم عن الشعراء المحبين الذين عصف الحب بعقولهم فتوغلوا فى ليل الجنون. يكفى هنا أن نعود إلى كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم أو كتاب (مصارع العشاق) للشيخ أحمد السراج القارئ، حتى نجد أن الحب يرد مقترنا بالعذاب والوجع، بالضنى والنوح، بالفرقة والفقد، بل إنه يرد مقترنا بالجنون والموت، وترد شخصيات المحبين والعشاق هشة مرهفة إلى حد التلاشى، واقفة على الشفا الخطير شفا الجنون والموت[١١].

هكذا يصبح الحب خطرا على أمن المجموعة. إنه نوع من الخروج الخطير، خروج من العقل إلى الجنون، من النظام إلى الفوضى، من المدجن إلى المتوحش. نقرأ فى (مصارع العشاق) أن قيسا بعد أن جن، تحت تأثير الحب، صار يعاشر الوحش فى الفلاة ـ وعلينا أن نقرأ الخبر فى معناه الرمزى[١٢]، لاسيما أن الجنون فى (لسان العرب) يتضمن معنى الخروج من عالم إلى عالم؛ من عالم الإنس إلى عالم الجان، أى من الإنسى الأليف المتعارف إلى المتوحش المجهول المخيف.

من هنا، ندرك أن للحب والشعر (الكتابة) فى المتخيل العربى منبتا واحدا. فلقد ألح العرب فى أكثر من موضع[١٣] ـ وهذا يجب أن يقرأ فى معناه الرمزى أيضا ـ على أن الشاعر إنما يستمد رؤاه من السماء ومن الشياطين. وذهبوا إلى حد القول بأن لكل شاعر شيطانا هو طريقه إلى الشعر[١٤]، حتى لكأن الشعر هو نداء المتوحش فى الذات؛ أى نداء ما من الذات لا يقبل الترويض والتدجين والاحتواء. إنه نداء الحرية، أو هو ما يتردد فى أغوار الذات وأصقاعها من حنين إلى عالم لا إكراه فيه، وليس فيه ممنوعات ومحرمات؛ عالم غواية وغبطة ولذة؛ عالم يتناقض مع متطلبات المدينة والاجتماع؛ لأنه يقوم على الخروج الدائم من الأليف إلى المتوحش ومن النظام إلى الفوضى.

ولما كان الحب يخرج بصاحبه ـ حامله ـ من عالم الإنس إلى عالم الجان، والشعر تلهمه الشياطين والجان، فمعنى ذلك أن الحب والشعر صنوان، كل منهما ضرب من الخروج، خروج من الأليف إلى المتوحش، ومن النظام إلى الفوضى. إن الحب يترجم رغبة الكائن فى البقاء والاستمرار لأنه، كما أوضحنا، عناد الحياة قدام الموت. أما الشعر فإنه يصدر عن الرغبة ذاتها، رغبة الكائن فى الاستمرار والبقاء واحتمائه بالكلمات؛ لأن لا وجود للكائن خارج ما تسمح به الكلمات.

فى الحب يحتمى الكائن من انفصاله وبرد عزلته بالآخر، بالصنو، بالشبيه، بالحبيب.

وفى الشعر يلجأ الكائن إلى الكلمات، وتبدأ المواجهة حادة، عاتية عنيفة.

*

الكتابة والعدم: ندان مرعبان يقفان وجها لوجه؛ ندان مرعبان يقابلان ويحتدمان فى صراع لا ينتهى.

*

من هنا، نفهم لماذا يحفل الشعر ـ والإبداع عموما ـ بإعلان شرعة الخروج على الممنوعات والمحرمات، ولذلك أيضا يرد الشعر، قديما وغدا، محتفيا باللذات محتفلا بالجسد حتى لدى الشعراء العذريين الذين ادعو العفة. إن الكتابة فى الحب تصبح ضربا من تعرية جسد المحبوب رجفة... رجفة... وارتعاشا. بل إن الكتابة فى الحب تنفتح على الدنس والنزق والدعارة؛ إذ تصبح فعل مراقبة ومضاجعة فى الآن. لذلك، نجد هذا الطابع النزق، هذا الطابع الذى، بموجبه، يصبح الكلام فى الحب تمجيدا للذة واحتفالا بالجسد، حاضرا فى الشعر الصوفى نفسه؛ إذ كثيراً ما ينفتح الابتهال والإنشاد على أبعاد جنسية؛ فيصبح النص مثل قداس يقام احتفاء باللذة واحتفالا بالجسد والشهوة[١٥].

والثابت أن هذا الطابع النزق، هذا الميل الجارف إلى الانغماس فى اللذة، هو ما يمنح الحب هويته من جهة كونه فعل مواجهة، وهو ما يمنح الشعر ـ نعنى الإبداع عموما ـ ماهيته من جهة كونه حدث مجابهة؛ ذلك أن الحب والشعر إنما يمثلان تجربة تضع الكائن فى محاذاة الموت وإزاء العدم، ولكنها تجربة تجعل فكرة الموت أكثر احتمالا، وتزيد الميل الجارف إلى الوقوف فى وجه الممنوعات والمحرمات توهجا، وتفتح الوجود على حرية الكائن فى مواجهة الرعب.

واضح، إذن، من خلال ما تقدم، أن الحب والشعر يتعارضان من جهة الماهية والوظيفة مع الرؤية الدينية للكون.. واضح أن الحب والشعر يتعارضان مع الرؤية الدينية من جهة كونهما تجربة وجودية مدارها الرفض والمواجهة، رفض الكائن لهشاشته ـ لقدره ـ ومواجهته لها فى اللذة وبواسطتها. أما الشعر فإنه مواجهة تتم فى الكلمات وبالكلمات، لذلك يصبح النص الإبداعى بمثابة الفضاء الذى تستعيد فيه الذات حريتها وتنتشل نفسها من عقال المحرمات والممنوعات، بل إن الكتابة تصبح هدما للمطلقات ودعوة إلى التمرد على المتعاليات.

عن هذا الوعى بخطورة النص الإبداعى من جهة كونه موضعا تسترد فيه الذات حريتها، وعن هذا الوعى بخطورة الحب من جهة كونه هوى لجوجا يطلق العنان للرغبات والنزوات، وعن هذا الوعى صدر العرب القدامى فى مجمل تنظيراتهم الفلسفية والنقدية والبلاغية. لذلك جاءت قراءتهم للنصوص وظيفية إيديولوجية يحركها ـ كما قلنا ـ حرص مضمر مسكوت عنه على احتواء النصوص والحدّ من اندفاعاتها وهديرها قصد ترويضها وتحويلها عن مقاديرها. لذلك ذهبوا إلى أن الكلام الشعرى كـ «السحر والغواية»[١٦]. إنه، فى نظرهم، بوابة مشرعة على التّيه. بل إن الكلمات، حين تسترد فى النص الإبداعى ما كان لها فى البدء: لهبها، يمكن أن تضع الذات على الشفا الخطير، شفا التيه والضلال، لذلك أيضا نجد الجاحظ يفتتح كتابه (البيان والتبيين) قائلا: «اللهم نعوذ بك من فتنة الكلام»[١٧].

والفتنة هى، فى نهاية التحليل، وضع يدرك بالحال لا بالمقال، بل إنها حال يعنى الخروج عما هو معتاد ومألوف، خروج إلى غير ما كانت الذات عليه قبل حدوث مفعول الفتنة. إنه الخروج من عقال الوعى وقيوده؛ أى الخروج من الحضور والتطابق، تطابق الذات مع وعيها أى ما تعتقد أنه صميمها. بإيجاز: إنه الخروج من الهوية نحو ما هو مخالف ومغاير وغريب.

لكن الخروج، هذا الخروج الجارف، هذا الخروج الذى من شأنه أن يضع الذات على درب التمرد على الممنوعات والمتعاليات، ويطلق العنان للأهواء والرغائب والنزوات، هذا الخروج الذى يتحقق فى الكلمات وبواسطتها، هذا الخروج هو ـ بالضبط ـ ما يتعارض مع متطلبات المدينة الفاضلة، مدينة العقل الذى يلجم النزوات، ويعقل الأهواء، يحد من جموح الرغائب ويروض الجسد.

طبيعى، بعد هذا، أى نتيجة لهذا الوعى، أن تمضى قراءة العرب القدامى فى اتجاهين وتنشد غايتين:

الغاية الأولى: ترويض الجسد والحرص على إقصائه.

ههنا تتنزل جملة من الأحاديث نسبوها إلى الرسول. وهى نلح جميعا على «أن من عشق فظفر فعف فمات، مات شهيدا»[١٨]. وههنا يتنزل أيضا ما قاله الفارابى حول «أهل المدن الجاهلية واستسلامهم للذة والشهوة والغلبة»[١٩]، وما قاله ابن الجوزى فى كتابه(ذم الهوى)[٢٠].

لكن هذا الحرص الصريح على إقصاء الجسد وترويضه يتخذ، فى أغلب الأحيان، طريقة فى الحضور أكثر تكتما وأشد تسترا، ويندس فى الحكايات والأخبار على نحو موغل فى التخفى، يكفى هنا أن نعود إلى كتاب (الأغانى) وننظر فى أخبار جميل وأخبار وضاح اليمن، حتى ندرك أن واضع الأخبار لم يكن بريئا إطلاقا. إن جميلا يحو من الموت لأنه رفض الامتثال لنداء جسده[٢١]، أما وضاح فقد لبى نداء الجسد فمضى إلى حتفه[٢٢].

ههنا أيضا علينا أن نقرأ الأخبار فى معناها الرمزى؛ لأنها إنما ضمنت بقاءها وأمنت استمرارها فاعلة فينا إلى اليوم بمستواها الرمزى لا بما نفهمه منها على أنه حقيقة وواقع وحدث تاريخى، لاسيما أن هذه الأخبار إنما تلح على أن الخلاص مشروط بإقصاء الجسد، وهذا تصور ينتظم رؤية القدامى وبديرها. ذلك أن إقصاء الجسد إنما يتضمن - بالضرورة - إفراغا للحب من محتواه من جهة كونه ميدان مواجهة وعنف، ومن جهة كونه تجربة وجودية مصدرها الاستيقاظ الفاجع على رعب الوجود. بل إن إقصاء الجسد يتضمن إقصاء مماثلا للرغبات والأهواء وتدجينا للذات. لذلك، توهم الحكايات فى هذه الأخبار بأن مدارها مجرد أحداث عارضة حدثت فى أزمنة خلت. ولكنها إنما تضعنا، حين نتملاها، فى حضرة صراع يجرى بين السماء والأرض، بين المتوحش والأليف، بين الرغائب وما يمنعها. لذلك، سنجد هذا المتوحش، هذا المهدور دمه، ينتقم لنفسه ويثأر لها. بل إن الأرض ستثأر لنفسها من السماء فى كتب الأخبار والتاريخ والرسائل وفى النصوص المهمّشة، حيث تصبح السماء فى خدمة الأرض، والمقدّس فى خدمة اللذة والشّهوة والغبطة.

يكفى هنا أن نشير، تمثيلا، إلى أن كتاب الشيخ النفزاوى[٢٣] يبدأ فى شكل ابتهال للسماء والقداسة والله، ثمّ يجرّ الجميع: الله والقداسة والسماء لتصبح بمثابة خدم للذة والجسد. فيتحول الابتهال من إنشاد يرفع تمجيدا للسماء إلى قدّاس يقام فى حضرة الأرض والجسد.

الغاية الثانية: تدجين النص واحتواؤه.

أعلنت عملية الاحتواء عن نفسها بطريقة أكثر مكرا وأشد مواربة. وجاءت مندسة فى كيفيات مقاربتهم للشعر وفى تنظيراتهم حول الشعر والشعرية. فلقد جاءت قراءاتهم فى شكل حركة تلغى التعدد وتنشد الوحدة؛ حركة اعتصرت الكتابة فى غرضين كبيرين: المدح والهجاء. غير أن هذه الغرضية التى انبنى عليها الشعر العربى ليست مجرد موضوع للقول وليست اختيارا أتاه الشاعر العربى القديم. إنها لحظة من لحظات إعلان موقف العرب من الكلمة والنص والعالم عن نفسه؛ إذ الغرض من الكتابة الشعرية فى التصور البيانى إنما هو تحقيق النفع بالمعنى الاجتماعى[٢٤]، لذلك ألحّ المنظّرون القدامى بدءا بالجاحظ وصولا إلى حازم القرطاجانى وابن خلدون على أن «الشعر كلام مخيل»[٢٥]. والكلام المخيّل، فى تصوّرهم، هو الذى «يجمع إلى جودة الإلذاذ جودة الإفهام»[٢٦]. يتولّد «الإلذاذ» عما ينبنى عليه القول من أبعاد جمالية تثير اللذة فى ذات المتلقى وتشده إلى الكلام شدّا. أما «الإفهام» فينتج عن الإفادة التى تحصل للمتلقى. والإفادة إنما يحققها المعنى المراد إيصاله إلى المتلقى قصد استنهاضه لفعل شئ أو استفزازه للنفور منه والعدول عنه. لذلك، تمضى الأقاويل الشعرية فى اتجاهين كبيرين ولا خيار: المدح والهجاء؛ مدح الخصال الممدوحة بتحسينها وتجميلها واستنهاض المتلقى لطلبها، وذم الخصال المذمومة للتنفير منها بتقبيحها فى ذهنه.

نتج هذا التقنين الذى يرسم للشعر حدوده وضفافه عن رؤية تحصر وظيفة الشعر والكلام إجمالا فى مدى تحقيقه للنفع بالمعنى الاجتماعى؛ إذ الغرض فى نظر أصحابها إنما هو «استدفاع المضارّ واستجلاب المنافع»[٢٧]، وأدى إلى موقفين فى غاية الخطورة. فلقد عدت الكلمات بمثابة أوعية للمعانى فتم الفصل بين اللفظ والمعنى - الشكل والمضمون - وهذا يعنى أن اللفظ كالجسد عارض متبدل فان. أما المعنى فإنه كالرّوح خالد لا يتبدّل ولا سلطان للبلى عليه. لذلك، جزم القدامى بأن «الشعر تجويد للمعانى»[٢٨]. و ذهبوا إلى أن الشاعر المبدع ليس ذاك الذى يبتدئ المعنى ويخلقه فيما هو يبتدع طريقة فى تصريف الكلام لا عهد لغيره بمثلها،

بل هو ذاك الذى يلتقط المعانى المتعارفة الملقاة على قارعة الطريق، أى تلك التى جرت مجرى العادة فى المدح والهجاء و«يجوّدها»؛ أى يخرجها إخراجا جميلا جديدا لم يسبق إليه.

هذا ما أقرّه التصوّر البيانى القديم. غرضان كبيران هما قدر الشعر والشاعر؛ لا خيار ولا توسّط؛ لأن الخروج عنهما خروج من دائرة الشعر. لا خيار؛ إذ على الشاعر أن يعيد إنتاج قيم المجموعة بتجويدها وتجميلها وإخراجها فى أحسن صورة من اللفظ. ولا توسّط أيضا، إذ على الشاعر أن يقصى ذاته من نتاجه فيكيف نصه عن كونه الموضع الذى تسترد الذات فيه حريتها وتواجه الممنوعات والمحرمات. وإذن، فالشعر ليس هدما للمتعاليات ووقوفا فى وجه المطلقات، إنه يصبح، فى هذه الحال، إعلاء لقيم المجموعة، وتمجيدا للمطلقات.

والثابت أن هذا الجانب المتوحش الذى يجعل من الكتابة فعل وجود لا فعل إعلاء لقيم المجموعة، ويحوّلها إلى حدث انشقاق وحدث خروج نحو المخالف والغريب والمجهول هو الذى حرص العرب القدامى فى زمانهم ذاك على لجمه وتغييبه لحظة قراءتهم للنصوص الإبداعية. وهذا ما يظل فى زماننا هذا ماثلا فى عداد اللامفكّر فيه والمسكوت عنه. والحال أنه جزء من متخيلنا الذى ظل مصادرا مغيبا، وهو أيضا جزء من ذاكرتنا المحجوزة، ذاكرتنا المليئة بالشقوق والتصدعات والانقطاعات. إنه قابع فى الظلّ من ذاتنا محتم بأصقاع نصوصنا الإبداعية، لائذ بالنسيان. لذلك، ظلّ يرسم لنفسه مسارب ودروبا سرّية ملتوية، انحدر من الوعى إلى اللاوعى. غاب من السطح واحتمى بالأغوار، ولذلك، ظل يعلن عن نفسه إيماء ولمحا؛ ظل يعلن عن نفسه منذ جلجامش حيث تنهض الكتابة باعتبارها فعل وجود لتنازل العدم [٢٩]، وتواصل فى الشعر ما قبل الإسلام. يقول طرفة ابن العبد مثلا:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيّتى

فدعنى أبادرها بما ملكت يدى

ماذا تملك يد الشاعر فى وجه المنيّة المتربصة والعدم الذى يسرى فى تفاصيل كل شئ ويبيد قطرة قطرة كلّ شئ؟ ماذا يملك الشاعر غير الكلمات، غير هشاشة الكلمات وبهائها وعنفها. وهو يندسّ فى كتاب (ألف ليلة وليلة) حيث تحتمى شهرزاد بالكلمات، فينهض السرد ويتشكل بوصفه محاولة لإبادة الموت أو إرجائه على الأقل.

لا خيار ولا توسّط، إذن.

إن استرداد القديم العربى مشروط بتحريره مما طاله من تدجين واحتواء، وهو مشروط أيضا بخلخلة القيم الوهمية التى زرعها القدامى فيه زرعا، تلك القيم الجمالية التى مازلنا نصدر عنها ونكرسها لحظة قراءتنا لقديمنا وماضينا فيتحول إلى عامل تغريب واغتراب.

إن النص القديم يحيا بيننا غريبا، لذلك يظل يصرخ فى ليل وجودنا منتظرا الكشف. ولاخيار هناك. إن مساءلة هذا القديم وإعادة ابتناء شعريته يمكن أن تتم انطلاقا من المنجز الفنى للنص المهمش فى الثقافة العربية كما أوضحنا، وابتداء من المنجز الفنى للنص الإبداعى المعاصر، لا سيما أن هذا النص ما فتئ يتشكل، لا سيما فى لحظات قوته واندفاعه، مأخوذا بقديمه وماضيه لا ينشد محاكاته والاهتداء بمنجزه، بل يهفو إلى استكشافه وإعادة ابتناء شعريته. يكفى هنا أن ننظر مثلا فى نص «رحلة المتنبى إلى مصر»[٣٠] حتى يتبين لنا أن علاقة النص المبدَع ـ نص درويش ـ بعلاقة النص المرجعى ـ نص المتنبى وتغريبته ـ لا يمكن أن تقرأ على أنها نوع من التضمين. ولا يمكن أن تقرأ من جهة كونها ضربا من التناص؛ لأن الكتابة هنا تفتح لها مجرى فى مناخات أخرى وترتاد أقاليم أخرى. إنها لا تتكئ على نص مرجعى وتشرع فى التنامى مغتذية بمنجزه الفنى، بل تستكشف ذلك القديم وتصغى إلى نداء المتوحّش فيه وتعيد ابتناءه على نحو، بموجبه، يصبح نص درويش فعل تحرير لنص المتنبى مما طاله من ترويض وتدجين واحتواء قام به المنظّرون القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم لشعر المتنبى؛ إذ اكتفوا بإبراز قيمته النفعية واعتصروه فى غرضى المدح والهجاء.

إن نص درويش يستكشف ما حرص القدامى على لجمه وإقصائه ، نعنى علاقة الشعر بمحنة الذات فى مواجهة رعب الوجود؛ أى ما يجعل من الشعر نداء المتوحش فى

الذات. وما يجعل من الكتابة فعل وجود. لذلك، يصلنا صوت المتنبي في نص درويش وهو يستبدل بالمطلق الذات:

أضلاعي سياج الأرض أو شجر الفضاء وقد
تدلى.

هكذا ترتسم صورة المتنبي. إنه ليس شاعرا مداحة، نذر شعره لإعلاء قيم المجموعة بل هو موضع تلاقي الأرضي - الأرض - بالسماوي الأثيري - الفضاء - وتقاطعهما (وهو ما توحي به صورة الشجر الذي يتدلى جذوره في السماء وفروعه على الأرض)، بل إن «الشاعر سماء تتكلم لغة الأرض». لذلك، تصبح الكتابة تمجيدا للبشرى:

نسيت أن خطاى تبتكر الجهات
وأبجديات الرحيل إلى القصيدة واللهب

وتثأر الأرض لنفسها من السماء، وتصبح الأنا موضع تجلى المطلق، تقضى على تعاليه وتدرجه فى الذات وتعلن:

... النهـــر لايمشي إلـيّ فــلا أراه
والحقل لا ينضو الفراش على يديّ فلا أراه

هكذا، إذن، تضعنا العلاقة السرية التي ما فتئت تتم بين التراث الرسمي وهوامشه المقموعة وتلك التي ما تفتأ تتم بين النص المعاصر والنص القديم في حضرة المتوحش في القديم العربي، أي في حضرة ما يجعل من ذلك القديم نفسه حدث انشقاق وفعل وجود. وهكذا تعلن أسئلة الشعر عن نفسها: إن النص القديم يحيا بيننا غريبا كما أوضحنا. إنه في حاجة إلى الاستكشاف بعيدا عن شعارات الهدم والتجاوز والتخطى، أي الشعارات التي وضعت خطاب الحداثة في حضرة أعتى مآزقه. وهكذا يتبين لنا أن الصلة بين النصين، القديم والمعاصر، ليست صلة هدم وقطع وتجاوز بل هي صلة تنام في التغاير والاختلاف.

وهذا يعني أن لا معنى للكتابة الشعرية بأسرها، لا معنى لتعددها واختلافها، خارج ما انطوى عليه تاريخها من عذابات ومحن وجراحات، من طموحات وترددات ومراجعات، ولا معنى لخطاب الحداثة نفسه خارج فضاء الترددات والمراجعات.

الهوامش:

(١) جمال الدين بن شيخ: مجلة الكرمل، العدد ٢٧ السنة ١٩٨٨، ص: ٧٨

(٢) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعرى عند العرب، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثالثة، تونس ١٩٨٢، ص ١٠٥.

(٣) أدونيس (على أحمد سعيد): «بيان الحداثة» ضمن كتاب البيانات، إصدار أسرة الأدباء والكتاب، البحرين ١٩٩٣، ص ٥٥.
فاضل العزاوي: نص بعيدا داخل الغابة، كتبه سنة ١٩٩٢.

(٤) مجلة المجلة، العدد ٣٨٩، السنة ١٩٨٧

(٥) نفسه.

(٦) أدونيس: «بيان الحداثة»، ضمن كتاب البيانات المذكور، ص

(٧) : ٥٧.

(٨) خليل النعيمي: مجلة دراسات عربية، عدد ٧ السنة ١٩، ص: ١٠٣.

(٩) جورج باتاى: انظر الفصل الذى ترجمه محمد على اليوسفى، مجلة الكرمل، العدد ٢٦، السنة ١٩٨٧، ص: ١٨١.

(١٠) نفسه ص: ١٧٧.

(١١) يلاحظ الناظر في المتون القديمة أن صورة العاشق والمحب ترد مرهفة وشخصيته هشة، يغمى عليه في لحظات الحزن وفي لحظات الفرح أيضا، ويغمى عليه عند التلاقي ولحظة الفراق حتى لكأنه يحيا على شفا الغياب.

(١٢) يورد صاحب الأغاني صورة لقيس بن الملوح يجب أن تقرأ في معناها الرمزى أيضا. يقول عن قيس: «فكان يهيم في البرية مع الوحش ولا يأكل إلا ما ينبت في البرية من بقل ...». انظر كتاب الأغاني، نسخة عن طبعة بولاق الأصلية، دار الفكر للجميع، المجلد الأول، الجزء الأول ص: ١٧٥.

(١٣) هذا التصور حاضر في كتب الأدب، وتاريخ الأدب. نذكر، تمثيلا، رسالة التوابع ومقامات البديع.. إلخ.

(١٤) انظر مثلا «المقامة الإبليسية» ص: ١٨٤ ، **مقامات بديع الزمان الهمذانى**، الطبعة السادسة، دار المشرق/ المطبعة الكاثولوكية بيروت لبنان (د.ت)

(١٥) نذكر هنا مثلا ابتهالات رابعة العدوية. وجاء فى مناقب السيدة المنوبية (متصوفة تونسية) أنها تبتهل إلى الله قائلة : «أنا فرس الراكبين أنا سفينة العابرين .. إلخ». وللسفينة التى تركب وللفرس التى تمتطى بعد جنسى واضح. وحين تواصل الابتهال يطفح إنشادها لذة ويتقد شهوة.

(١٦) ابن طباطبا العلوى : **عيار الشعر** . شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان ١٩٨٢، ص : ٢٢.

(١٧) الجاحظ : **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة ١٩٦١ ، ص : ٥/١

(١٨) الشيخ السراج القارئ: **مصارع العشاق**، دار صادر، بيروت (د.ت) ص : ١٥/١.

(١٩) الفارابى: **كتاب آراء المدينة الفاضلة** . انظر الفصل ٣٧ «القول فى المدن الجاهلية» طبع دار سراس للنشر، سلسلة عناصر، تونس ١٩٩٤.

(٢٠) ابن الجوزى : **ذم الهوى**، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٣.

(٢١) راجع أخبار جميل فى **كتاب الأغانى**.

(٢٢) راجع أخبار وضاح اليمن فى **كتاب الأغانى**.

(٢٣) الشيخ النفزاوى : **الروض العاطر فى نزهة الخاطر**، دار رياض الريس، بلندن ١٩٩٠.

(٢٤) يقول حازم القرطاجنى، معبرا عن تصور انتظم رؤية العرب وأدارها، إن الغاية من الكلام إنما هى «استجلاب المنافع واستدفاع المضار». **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦، ص : ٣٤٤.

(٢٥) تصدر نظرية العرب القدامى فى الشعرية عن هذا التصور وتكرسه. توقفنا عند هذه المسألة طويلا فى كتاب لنا بعنوان: **الشعر والشعرية : الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه** ، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩٢. وتبينا حجمها ومداها فى كتاب **المتاهات والتلاشى فى النقد والشعر**، صدر عن دار سراس للنشر، تونس ١٩٩٢.

(٢٦) المقولة لابن رشد، انظر رسالته المنشورة ضمن كتاب عبد الرحمن بدوى **فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣، ص ٢٤٤.

(٢٧) حازم القرطاجنى: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ٣٤٤.

(٢٨) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، ط١ ، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٧٨، ص: ١٦، ١٧، ١٨. يحلل قدامة هذا التصور ويضبط حدوده. وهو بذلك يطور قول الجاحظ حول إخراج المعنى فى أحسن صورة من اللفظ واعتباره المعانى كالجوارى والألفاظ كالمعارض. والحاحه على أن المعنى يحسن فى لفظ، ويقبح فى لفظ كالجوارى التى تحسن فى معرض وتقبح فى غيره. والثابت أن هذا التصور سينتظم رؤية العرب القدامى ويجد له صدى فى كتابات الجرجانى وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجنى، إنه قانون عليه جريان نظريتهم فى الشعرية

(٢٩) المعروف أن جلجامش حين أيقن أن إبادة العدم غاية لا تدرك وتحقيق الخلود متعلق لا بطال، أمر بأن تحفر سيرته على الألواح، فجاءت الكتابة لتقف فى وجه العدم.

(٣٠) محمود درويش: **المجموعة الكاملة**، المجلد الثانى، دار العودة، بيروت/ لبنان ١٩٩٤، ص: ١٠٥ ومابعدها.

القصيدة الحرة
معضلاتها الفنية، وشرعيتها التراثية

محيى الدين اللاذقانى*

لم تُظلم حركة فنية فى التاريخ كما ظُلمت حركة الشعر الحر التى أنتجت القصيدة الحرة المعروفة ظلماً باسم قصيدة النثر. والظلم الواقع على هذه الحركة لم يأت من خصومها فحسب، إنما جاء معظمه من أصدقائها ومؤيديها الذين ورطوها ـ بحسن نية ـ فى مجموعة من المواقف الصعبة، التى سيحتاج الجيل الجديد ـ من محبى تلك الحركة ـ إلى وقت طويل لمعالجة ذيولها، ونتائجها السلبية التى لم يفكر بها الذين أطلقوا على القصيدة اسم «قصيدة النثر»، ولا الذين بحثوا لها عن مرجعية غربية وقفزوا فوق مرجعيتها العربية بوصفها وليداً شرعياً لتراث عربى غنى عرف هذه المحاولات المختلفة من الشعرية، والموقعة بالتوازى والتزامن مع القصائد الموزونة منذ العصر الجاهلى.

إن اسم «قصيدة النثر» لم يطلقه الاتباعيون على القصيدة الحرة، إنما جاء بكل أسف عن طريق المجددين، ولم يخطر لمطلق تلك التسمية فى الخمسينيات[1] أن تسميته تلك قد أصابت تلك القصيدة فى مقتل، وسلبتها الكثير من أسلحة الصراع منذ بداية المعركة التى كان يجرى خوضها فى ميدان ثقافة عربية تبالغ فى وضع الحدود بين الشعر والنثر، وتقاوم تقريب الضفاف بينهما، على عكس ما جرى، ويجرى، فى ثقافات عالمية أخرى.

لقد كانت منطلقات أدونيس، الذى أطلق تلك التسمية على ما كان يكتبه محمد الماغوط وأنسى الحاج وتوفيق صايغ، صحيحة، ومتفقاً عليها فى جبهة المجددين، فالوزن تحديد للنظم وليس للشعر. فقد يكون الكلام موزوناً، منظوماً، ولا يكون شعراً، وهذا ما يوافقه عليه عبد القاهر، وحتى أرسطو. ولكن طبيعة المعركة النقدية كان يمكن أن تختلف جذرياً لو لم ترتكب جماعة شعرخطأها الكبير، وتتبنى تلك التسمية. فالاسم، وكما هو واضح، يحمل تناقضاً ظاهرياً يسهل تحويره لحرف النقاش عن الأساسيات،

---

* شاعر وصحفى، سوريا.

فبدلاً من أن يكون سؤال الحركة النقدية العربية: «شعر أو لا شعر»، أصبحت قضيته ذلك الوقت،: «وزن أو لا وزن». ومن تلك البدايات المشوشة التي افتقرت إلى بعد النظر، انصرف القوم عن النبع والجوهر، وتاهوا في المسارب الفرعية والشكليات.

وإلى جانب الخطأين الأساسيين في التسمية وقبول مناقشة الشعرية في ميدان الوزن، وضع حزب الشعر الحر سلاحه السياسي قبل سلاحه الفني في معركة لا يمكن كسبها إلا في رحاب الفن. فأنسي الحاج، على سبيل المثال، يلقي باللوم منذ مقدمة ديوانه الأول على كاهل القارئ الرجعي المتخلف، وهذه نغمة سنعتاد سماعها في معظم ما يصدر من أدبيات ذلك التيار ورواده الذين لم يبذلوا جهداً نقدياً حقيقياً يجعل ذلك اللون من الشعر يفرض نفسه، كما فعل رواد شعر التفعيلة أثناء إدارة معركتهم مع القديم.

يقول أنسي الحاج في مقدمة (لن):

> بين القارئ الرجعي والشاعر الرجعي حلف مصيري، هناك إنسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن، وإنسان عربي يرفض الرجعة والخمول، والتعصب الديني والعنصري، ويجد نفسه بين محيطيه غريباً مقاتلاً ضحية الإرهاب، وسيطرة الجهل، وغوغائية النخبة والرعاع على السواء[٢].

ويصلح هذا الكلام المجلجل كخطبة عصماء يعجز عن صياغتها الشاعر الرجعي، لكنه لا يقنع القارئ والمستمع، ولا يبرر المذهب الفني الجديد الذي يحتاج إلى من يدافع عنه بأدلة فنية مقنعة، وإلى من يربطه بجذوره ويوضح سياق تطوره من خلال مسيرة الشعرية العربية. لكن هذا لم يحصل في مقدمة أنسي الحاج الذي أحال ـ حين وصل إلى تبرير قصيدة النثر وضرورتها ـ إلى كتاب الفرنسية سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، وكان أدونيس قد سبقه إلى تلخيص ذلك في العدد (١٤) من مجلة «شعر»، وهكذا صار تلخيص ذلك الكتاب، في مقدمة (لن) وفي مجلة الحداثة الشعرية العربية، «المصدر» الأساسي لمعظم من حمل لواء التنظير لتلك الحركة.

وكي نفهم سر الإلحاح على ربط القصيدة الحرة بالأفق الإبداعي الغربي بدلاً من العودة بها إلى حضنها الطبيعي في التراث العربي، لابد أن نلاحظ أن تنظيرات الحداثة وأزماتها في بيروت ارتبطت، بشكل أو بآخر، بالخلفيات الحزبية للمنظرين، ومعظمهم من الحزب القومي السوري الاجتماعي، الذي حاول الهرب من دائرة التراث العربي إلى دائرة تراث شعوب البحر الأبيض المتوسط، منذ أن ابتكر مؤسسه أنطوان سعادة فكرة المدرحية[٣]، وحاول أن يجعلها أساساً «للتنظير» لنوع من الثقافة القائمة على مزج الروح بالمادة وعقد قران بين المنطق السببي الغربي بمضمونه الماركسي وروحانية الشرق كما تجلت عند الشعوب المطلة على البحر الأبيض المتوسط التي تشارك أوروبا في إرث الثقافتين الإغريقية والرومانية.

وقد حاول يوسف الخال، لاحقاً، أن يستبدل بالتراث العربي التراث الغربي، فتحولت دعوة التراث الكوني على يديه، وكما وردت في بيان الحداثة الأشهر، إلى كلمة حق أريد بها باطل؛ لأن صاحب الدعوة دخل إلى تراث الغرب من منطلق الاستلاب والانبهار، وكان يجد صورته النموذجية في المجتمعات الغربية كما قال في إحدى رسائله المنشورة في مجلته[٤].

وفي مثل ذلك المناخ لم يكن مستغرباً أن يجري البحث عن مرجعية غربية للقصيدة الحرة، وأن يتحول الإبداع الغربي إلى مقياس لاختبار جودة الشعر العربي، وهكذا تحول أبوتمام في كتابات المنظرين الأوائل إلى مالارميه العرب، وصار أبو نواس بودلير العرب[٥]، وأصبح الشعر الفرنسي هو الذي يعطي للقصيدة العربية الحرة شرعيتها، وذلك موقف فيه الكثير من الغرابة، إن لم نقل العبث الكامل من المنظور النقدي المحايد.

إن الموقف من التراث، كما أعتقد، هو سبب القطيعة بين أدونيس وحركة «شعر». وقد استسلم ذلك الشاعر في

بداياته لطروحات الحركة، ثم تمرد عليها بعد أن أخذت تنظيراتها طابعاً استفزازياً لمشاعره، ومشاعر غيره، ولعل في الرسائل المتبادلة بينه وبين يوسف الخال ما يوضح بعض خلفيات ذلك الصراع الخفي الذي خرج به أدونيس إلى العلن حين نشر رسائله إلى «الأب الروحي»، وفي واحدة من تلك الرسائل يقول أدونيس:

> الوجود العربي، والمصير العربي، يؤسسان حقيقتي، لا الشعرية حسب، بل الإنسانية كذلك، هذا واقع لا يغيره أي شيء، لا إنكاره اضطراراً، ولا رفضه اختياراً... فلا هوية لنا خارج الهوية العربية(٦).

وقد أثرت السياسة على الفن في تلك الحقب، فارتفع الصوت السياسي للدفاع عن روح التجديد وخفت الصوت الفني الذي يؤسس قواعد الجديد، وسيقت الحركة النقدية العربية مغمضة إلى حوارات عقيمة عن الشعر والوزن، دون أن يتبرع أحد بنقل الحوار إلى ساحة الإيقاع الشعري الذي يبرر أكثر من غيره تلك النقلة التي كانت متوقعة عند من يعرفون عمق الأزمة التي أدخلت فيها قصيدة التفعيلة الشعر العربي المعاصر، ولعل صرخة بدوي الجبل:

أنا أبكي لكل قيد فأبكي
لقريض تغله الأوزان(٧)

كانت في حناجر الجميع في تلك السنوات التي كانت حبلى بجنين شعري مقلق لم يكف عن إثارة الشغب منذ ظهوره في ساحة شعرية رفضته قبل أن تقرأ طلب انتسابه.

إن نقص الوعي النقدي، وقلة مراس الذائقة العربية بالإيقاعات، جعلا معظم الدراسات تنصب على شرعية التجديد من خلال الأوزان الموروثة، ولم يظهر آنذاك من يعطي للإيقاع الشعري حقه، وقدمه على الوزن، ويربطه بروح عصره، وروح الشعر الذي يحتفي بالإيقاعات والصور أكثر من احتفائه بالأوزان. ولا أعرف لماذا خاف الرواد الأوائل للقصيدة الحرة من ربطها إيقاعياً بجذرها التراث، ومن التصريح باختلافهم مع الأسس مع الفروع، فالطريق كانت ممهدة تماماً أمامهم لإحداث نقلة جذرية في الأسس الفنية للشعرية العربية وبذورها موجودة منذ مطلع القرن وعلى يد واحد من أكبر شعراء تلك الحقبة، وأعني به مطران الذي يؤثر عنه قوله:

> لما رأيت الشعر على ما كان عليه من أقدم الزمان لم يتجدد، ولم يتطور، بل نأخذ القديم، وننشئ الحديث على طرازه، وإذا أدخلنا إليه إيحاءات العصر جاءت متكلفة قلت إن التجديد يجب أن يشمل الأساس(٨).

وهذه الرغبة في التجديد لم تخب في منتصف القرن حين كان الشعر الحر يتحفز لوثبته الكبرى، فها هو الناقد المعروف محمد غنيمي هلال يطالب ويبارك دون مواربة بقفزة من ذلك النوع حين قال:

> فإذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير فإنه يكون نظماً لا شعراً، في حين لو توافر روح التصوير للنثر، وخلا من الموسيقى التقليدية، فإنه يكون قد توافرت فيه روح الشعر. وقد فطن إلى هذا التفريق أرسطو في القديم، فقرر أن روح الشعر يتمثل في المحاكاة، واعتقد بأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع، وهي خالية من النظم.. ثم من ذا الذي يستطيع أن يزعم أن الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة في الشعر القديم(٩).

وإذا كان هذا الرأي قد خرج من مصر التي كانت تُحسب على التيار المحافظ فنياً آنذاك، فما بالك بما كان يجري في سوريا والعراق وفي لبنان الذي كانت ساحته الثقافية أسبق الجميع إلى تبني التيار الجديد!

إن الانفجار الكبير في كتابة القصيدة الحرة لم يكن ترفاً ولكنه حاجة، فقد استنفد شعر التفعيلة أغراضه، ووجد شاعره نفسه يرقص في عشرات القيود عوضاً عن القيد الأول الذي ثار عليه، وجاءت القصيدة المدورة كخطوة للخروج من رتابة التفعيلة التي صارت في العديد من التجارب أفظع من

رتابة البحر الخليلى. وخلافاً للكثير من الآراء؛ ومنها رأى الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة، فإنى أرى فى القصيدة المدورة أكبر محاولة للاقتراب من النثر، وتذكرنى جهود أصحاب هذه القصيدة بإنجازات التصوير بين الإنجليز الذين حاولوا التقريب بين النثر والشعر بخلق نمط من الكتابة يحمل أجمل خصائص الطرفين. ومن خلال هذا الفهم، أستطيع أن أحس بثورة نازك الملائكة العارمة، وموقفها الحاد ضد القصيدة المدورة إلى درجة تذهب معها إلى الادعاء بأن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً فى الشعر الحر(١٠).

إن موقف نازك الملائكة من القصيدة المدورة مرتبط بموقفها من عدد التفعيلات التى يجوز استعمالها فى كل شطر من أشطر القصيدة الحديثة، فقد سبق لها أن حددت خمس تفعيلات كحد أقصى لاستيعاب الشطر الشعرى حسب زعمها:

> فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان فى الشطر الواحد؟ الجواب على هذا، ثبت بالتجربة الطويلة، وقراءة مئات من قصائد الشعراء، أن ذلك غير سائغ ولا مقبول، لأن الغنائية فى تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها(١١).

نازك الملائكة فى قضية القصيدة المدورة تناقض نفسها، كما سبق أن ناقضت نفسها كثيراً فى قضية شعر التفعيلة الذى اغتصبت له اسم «الشعر الحر». فقد أثنت فى البدايات على تلك الظاهرة التى تنسجم مع اللغة وروح العصر، ثم عادت فتنصلت من موقفها الأول، وبحثت عن بعض الأخطاء الشكلية فى القصيدة المدورة، ورفضتها؛ لأنها - كما قالت - تقلب همزة القطع فى أل التعريف إلى همزة وصل، وتغرى باستعمال الجملة الاسمية، وهى أضعف من الجملة الفعلية، وتساعد على حذف الربط كالواو العاطفة والفاء بالإضافة إلى أثرها الخطير على القافية التى تختفى نهائياً فى القصيدة المدورة. وهناك سبب خامس سجلته الناقدة، وهو اضطرار شاعر القصيدة المدورة للبدء بالفعل الأمر الذى يضعف الجملة؛ لأن الابتداء بالفعل يسلبه قوته(١٢).

أميل إلى الاعتقاد، من خلال فهم مختلف للشعر وإيقاعاته، بأن كل اعتراضات نازك الملائكة تقريباً على أخطاء قصيدة التدوير هى أحكام فى صالح القصيدة، فهناك شبه إجماع على رفض الأثر التخديرى للقافية، وإجماع أكبر على التخلص من حروف الربط التى هى ظاهرة من ظواهر اللغة النثرية، وقد مرت معنا أمثلة كثيرة على الأثر السيئ لاستخدام الفعل، خصوصاً المضارع، فى الجملة الشعرية، وهكذا لا يبقى من اعتراضات نازك إلا تحويل همزة القطع إلى همزة وصل، ولها حق فى هذه الملاحظة وحدها لأن همزة القطع أخف من حيث الإيقاع.

إن سوء النية المبيت، أو عدم الاستلطاف الواضح بين نازك والقصيدة المدورة، دفعها إلى وصفها بالكابوس، حين جاءت لتقديم أمثلة تدعم بها آراءها، اختارت أسوأ النماذج، وهذا عين ما يفعله الذين لا يحبون القصيدة الحرة أيضاً، وقد نقلت نازك الملائكة العصبية القديمة للبيت، وحولتها إلى عصبية جديدة للشطر، فقالت بأنه يجب أن يكون مستقلاً استقلالاً تاماً، فلا يدور. وبهذا تصبح الوحدة فى الشعر هى الشطر بدلاً من البيت. وهنا خطورة هذه الآراء التى تريد أن تلغى كل إنجازات الشعر الحديث، وتعيد وضعها فى قوالب تشبه القوالب القديمة التى أخذت من الشاعر جهود قرون عدة حتى تخلص منها.

ومع تنظيرات الشاعرة نازك الملائكة، تجدر الإشارة إلى اجتهادين لم يحالفهما التوفيق أيضاً، وأولهما للناقد محمد النويهى الذى دعا، فى كتاب (قضايا الشعر الجديد)، إلى تبنى نظام النبر بدلاً من التفعيلات فى الشعر العربى. والثانى للناقد عز الدين إسماعيل، الذى اقترح إدخال نظام التوقيعة بوصفه ترجمة للمصطلح الإنجليزى (Sone). ولم تأبه الحركة الشعرية العربية بهذين الاقتراحين لأنها كانت تعد نفسها لنقلة أكبر تتجاوز لعبة الرقص داخل القيود.

لقد كان الخروج من قصيدة التفعيلة إلى القصيدة المدورة نقلة فرضت نفسها وفرضها ذوق العصر، تماماً كما حدث فى العصور العباسية المتأخرة التى شهدت ميلاد الأوزان التى يطلقون عليها أوزان المولدين أو الأوزان المهملة(١٣).

فلكل عصر أنماطه البلاغية وإيقاعاته، ولقد كانت حركة تطور الإيقاع فى العصر الحديث تسير باتجاه التخلى عن التفعيلات تدريجياً، ولقد كانت القصيدة المدورة خصوصاً تنطلق من موقع القوة، فهى الوحيدة التى يستطيع أصحابها الادعاء بأنها ذات جذور عربية خالصة، لم يؤثر فيها الشعر الغربى، لأن تأثير أسلوب البلاغة القرآنية فى هذا النوع من الشعر أكبر من أن ينكر.

وبالرغم من العداوات التى خلقتها القصيدة المدورة، لم تقابلها الحياة الثقافية العربية بضراوة الرفض التى قابلت به القصيدة الحرة (قصيدة النثر)؛ فقد كانت هذه القصيدة، ولاتزال برغم كل ما قدمته فى مجال تطور الصورة، تعامل كما يعامل اللقيط فى مجتمع شديد الحرص على النسب. وسيمضى وقت طويل قبل أن تخفت الأصوات المعارضة لهذا النوع من الشعر، فقد حسمت المعركة نهائياً لصالح التفعيلة ضد الشعر التقليدى، والمواجهة القادمة التى نعيش بعض فصولها ـ هذه الأيام ـ ستكون بين قصيدة الشعر الحر والقصيدة المدورة من جهة، وبين شعر التفعيلة الذى استنفد طاقاته خلال فترة زمنية قصيرة، وقد لا يعمر طويلاً فى المواجهة مع الشعر الحر المسلح بأخطر أسلحة الشعر وأقواها؛ وأعنى الصورة التى سنقف عندها بعد أن ننتهى من معضلة طغيان الوزن على الإيقاع فى الشعرية العربية، وما لهذا الطغيان من أثر على الموقف من القصيدة الحرة. والحقيقة أنه ما تذكر حكاية الشعر والوزن حتى تخطر على البال مقولة ذائعة لشاعر عالمى هو إليوت الذى كان له موقف طريف من العروض عبر عنه بقوله:

> لم أستطع أبداً أن أحفظ أسماء التفعيلات والأوزان، أو أن أقدم فروض الطاعة لقوانين العروض المعتمدة. وليس معنى ذلك أننى أعتبر الدراسة التحليلية للأوزان والأشكال المجردة التى تختلف اختلافاً بيناً عندما يتناولها الشعراء المختلفون مضيعة للوقت، كل ما فى الأمر أن دراسة تشريح أعضاء الجسم لا يمكن أن تعلمنا كيف تجعل الدجاجة تبيض(١٤).

هذا الموقف الذى يستر تعاليه الواضح بستار خفيف من التواضع، يذكرنا بموقف الشاعر العربى أبى العتاهية، الذى لم يحرص على الظهور بمظهر المتواضع، بل كان يقول دون مداورة: «أنا أكبر من العروض». والحقيقة أن الشعراء الكبار فى كل العصور، الذين كانوا يحسون بالموهبة الاستثنائية، كان لهم هذا الموقف المتعالى على العروض؛ فالشاعر الكبير يخلق الوزن ولا يرثه، وقد كان الشعر قبل أن تأتى تلك العقليات العلمية الصارمة التى حصرت الإيقاعات، وقسمت الأوزان.

إن فكرة حصر الإيقاعات خاطئة من أساسها، وتنطلق من فهم فى غاية التحديد لطبيعة الإيقاع، فهو ليس سواكن ومتحركات معدودة يمكن حسابها فى معادلات ثابتة ذات طابع أبدى، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب، وزخم، وحركة وألوان، وأصوات. لقد جرت محاولات لربط الإيقاع بحداء الإبل، ومحاولات لربطه بالرقص والغناء، ومحاولات لإقامة علاقة بينه وبين حركات النفس، وكلها محاولات صحيحة من حيث التوجه، لكن لم يقيض لها أن تعطى نتائجها، لأنها أهملت بحث المسألة فى المنظور الشامل، فلم تنظر إلى الإيقاع بوصفه حركة حية متكاملة توحد الشكل، والمضمون، والمكان، والزمن، فى أرقى صورة للتعبير عن الحياة الإنسانية باللغة والأنغام.

إن بذور هذه النظرة الشاملة إلى الإيقاع، موجودة بصورة واضحة فى تراثنا العربى، وهى تبدو كالجزر المعزولة وسط محيط كبير من النظريات الجزئية التى أهملت تكامل الإيقاع. وأظن أن سيادة النظرة الخليلية، بكل ما فيها من تنظيم وصرامة، أعاقت نمو تلك البذور وتطورها، فالناس بطبعهم ميالون إلى الإطار الجاهز، وحركة التطور الموسيقى الناضجة التى شهدها القرن الثانى الهجرى انتقلت بكل زخمها إلى الأندلس، ثم انتهت إلى ما انتهت إليه أوزان الشعر حين جاء من يضع لها القوالب الجاهزة، ليعزلها عن حركة الحياة الخارجية، ويحولها إلى أصوات محفوظة تتكرر، ولا تتطور، وتبتعد تدريجياً عن ذوق العصر.

يقول أحمد بن عبد ربه فى (العقد الفريد):

> زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع، لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحنت إليه الروح[١٥].

والغريب أن هذا المنحنى لم يكن له أنصار كثر بالرغم من أن الكندى والفارابى وضعا العديد من المؤلفات الموسيقية، فالكندى، كما هو معروف، رائد من رواد دراسات الإيقاع الموسيقى، وله فى ذلك (صناعة الموسيقى)، و(المدخل إلى الموسيقى)، و(رسالة فى اللحون والأنغام)، و(المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار)، و(مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصناعة العود)، وله كتاب خاص عن الإيقاع. والمهم، أن هذا التوجه الذى نجد أكثر من إشارة إليه عند ابن عبد ربه، ينظر إلى الإيقاع بصورة مختلفة عن المنحى الخليلى، ويشكل، بالرغم من نسبته إلى فلاسفة مجهولين، بداية طيبة كان يمكن لها أن تتطور لو تم ذلك الربط الطبيعى والواقعى بين إيقاعات الشعر وأنغام الألحان.

ولابد أن نشير، ونحن بصدد الحديث عن الأب الروحى للأوزان العربية، إلى أن الثورة على تلك الأوزان ليست وليدة عصرنا، فقد كانت فى عصر الفراهيدى وما تلاه من قرون، فئة متحررة من الأوهام، لا تنظر إلى عروض الخليل إلا على أنه محاولة تنظيمية لبعض الإيقاعات، فقد روى عن الزمخشرى قوله: «والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل، لا يقدح فى كونه شعراً، ولا يخرجه عن كونه شعراً»[١٦]. ونحن هنا أمام نص فى غاية القيمة، لا يرى فى عروض الخليل شكلاً ثابتاً، ويعترف ضمناً بوجود أوزان خارج تلك الشبكة المعقدة التى أحاطت نفسها بوهم الكمال.

إن محاولات الخروج على أوزان الخليل أكثر من أن تحصر، فقد بالغ رزين بن زندورد فى الخروج عليها، حتى قيل له رزين العروضى، وكذلك الحال مع أبى العتاهية، الذى أكثر من الخروج على تلك الأوزان، حتى قال عنه ابن قتيبة: «كان لسرعته، وسهولة الشعر عليه، ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر، وأوزان العرب»[١٧]. ولم تكن محاولات الخروج تقتصر على الوزن، فقد كان هناك من يكسر قداسة القافية أيضاً[١٨].

إن الإيقاع علاقة بين الكلمات والحروف، والمفردة، وما يجاورها، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع وعن علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة، كما يثيرها النغم، أما الوزن فليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحركات والسواكن فى نسق محدد الطول.

الوزن ليس إلا إقليماً صغيراً من أقاليم الإيقاع الشاسعة، ولو شئنا الدقة أكثر، فلنا أن نقول إن الوزن ليس إلامجرد هيكل، أما الإيقاع فروح تسرى فى النص، وتعتمد على النشاط النفسى للمبدع والمتلقى على السواء. الإيقاع مرتبط بالتجربة الشعورية بكل خصبها وغناها، أما الوزن العروضى فليس إلا قالباً خارجياً نفرغ فيه المعانى المختلفة، ونستخدمه كما يستخدمه غيرنا بالنسب الهندسية نفسها التى يفترض بها أن تتسع لكل الانفعالات. وبما أن هذا الافتراض مستحيل، فإن الوزن يتحول، مع الزمن، ومع ازدياد خصوبة التجربة، إلى قيد حقيقى يحد من الاندفاع الحر للعواطف والانفعالات، ويكبح تدفق المشاعر التى تضيق ذرعاً بالوزن، فتتجه إلى عالم الإيقاع الرحب الذى يفتح نوافذ الأفق على مداها لاستيعاب حركة التدفق الحر، والاندفاع العارم للمشاعر والانفعالات. ويعتمد الذين لا يتفقون مع هذا الرأى، على الفيلسوف الألمانى هيجل الذى ينفى الدور المعطل للقيد الوزنى:

> فليس صحيحاً أولاً أن النظم عقبة أمام الاندفاق الحر، فالموهبة الفنية الحقيقية تتحرك بوجه عام وسط موادها الحسية، كما لو فى جوها الطبيعى[١٩].

وليست هى المرة الوحيدة التى يتورط فيها هيجل بمثل هذه الأحكام العامة فيما يتعلق بفن الشعر، وتنبع هذه الأحكام بالأساس من النظرة التقليدية التى تضع النثر فى مواجهة النظم. وقد يكون هيجل مصيباً فيما يتعلق بالنظم، لكننا هنا نتحدث عن الشعر، وهو بالتأكيد أوسع من النظم،

فقد كان واضحاً ـ حتى من أيام أرسطو ـ أن النظم ليس شعراً بالضرورة (٢٠). ولعلنا بهذا التفريق نستطيع أن نوضح بصورة أفضل الفروق بين الإيقاع والوزن، فيظل الوزن مرافقاً للنظم بوحداته الهندسية المنتظمة، ويصبح الإيقاع صفة ملازمة للشعر بكل ما فيه من عمق، وتنوع، ورحابة لا يتسع لها إلا الإيقاع.

إن الإيقاع يقوم على التناسب، والتتابع، وعنصر المفاجأة في النص الشعرى، أما الوزن فيقوم على التنظيم الجاهز والتكرار، لذا لا نستغرب أن يكون الشاعر الحديث أقدر على إدهاشنا من الشاعر المحافظ، لأنه يجرب الأصوات المختلفة ويعيش حالة الخلق المستمر، بينما لا يأتى لنا الشاعر المحافظ إلا بالأصوات التى نعرفها مسبقاً. فيقتل بهذا الإصرار على الثوب الجاهز كل عناصر الترقب، وتوقع الجديد، فيقتصر عمله على التطريب، ويصبح الشاعر كقارع الطبل الذى يوقظنا على السحور فى رمضان، ويقود الأفراح وليالى السمر بالضربات نفسها التى تهيؤنا للطقس الاحتفالى، ثم تحرمنا من متعة المشاركة فى الاحتفال.

الوزن تشكيل واحد له طول محدد، وأنغام محفوظة، أما الإيقاع فمجموعة من التشكيلات المتداخلة التى تتغير بتغير المناخ النفسى، وفى هذا التغير الذى يثور على كل الأطر، سر الخصوصية. فالألفاظ بتناسقها، وطبيعة حروفها، وطريقة تركيبها داخل القصيدة، هى التى تخلق الإيقاع الداخلى الذى يشبه الصدى البعيد، ولابد أن تكون لذلك الإيقاع خصائص الصدى، فهو ينبع من النفس، ويصطدم بالعالم الخارجى، فيعود محملاً بشحنة إضافية تحمل صفاته الأولى بتركيب جديد. ومن هنا، فإنى أدعو إلى تبنى مصطلح المناغمة Rythmization أثناء الحديث عن إيقاع الشعر الحر. مع الإيقاع الداخلى نحن أمام ظل، وصدى وإيحاء لفظى، تخلقه الكلمات والحروف، وتلعب الصورة دوراً حاسماً فى إبرازه. ولعل ذكر هذه الفروق كان ضرورياً لندرك أن شاعر القصيدة الحرة خرج على شروط النظم، ولم يخل بروح الشعر التى تظهر فى إيقاعاته وصوره.

ونظراً لأن دراسة الإيقاعات الداخلية لم تكتمل، وهى غير واضحة بالشكل الكافى عند الدارسين والمتلقين على السواء. يمكن البحث عن سحر القصيدة الحرة فى عنصر قوتها الأساسى المتمثل فى طريقة تشكيل الصورة. والحقيقة أن الصورة فى الشعر الحر لا يمكن أن تدرس بصورة مستقلة عن الإيقاع؛ لأن لها علاقتها المباشرة بالقوتين اللتين تحركان الشعر: الخيال والموسيقى. ومهما بالغنا فى الفصل بين العنصرين فلابد أن نلاحظ أن الإيقاع يتأثر بالصورة، ويغتنى بكثافتها، وأن الصورة تفيد من الإيقاع وتسبح بارتياح فى محيطه وفضاءاته.

وبما أن هناك من هو مستعد دائماً لعقد مصالحة، وللقيام بدور توفيقى بين الأقطاب المتباعدة، فقد ظهرت الآراء التى تقول بعدم الفصل بين عنصرى الصورة والإيقاع، ويستحسن أن نلاحظ هنا أن الفهم الأساسى للشعر هو الذى يقود إلى هذا الموقف أو ذاك، فلا يمكن لمن يعتبر الشعر غنائياً، إلا أن يقدم عنصر الإيقاع على الصورة، ويستحيل لمن يعتبره صورياً أن يقدم الإيقاع. وأعتقد أن الاعتماد على الرأى التوفيقى فى هذه المسألة له مخاطره، لأننا نتحدث عن فنين يختلفان فى المنشأ: فالموسيقى فن زمانى، والصورة ـ كفنون الكلام كافة ـ فن مكانى بحت. وهكذا يستحيل عقلياً أن نقول هذا هو ذاك بتركيب آخر. قد تتشابه الزهور فى اللون وتعطى روائح متقاربة، لكن الفروق تظل قائمة مهما بلغ التشابه، وستظل الفروق قائمة بين الشعر والموسيقى، ولكن بالقرب نفسه الذى نراه بين فصائل الزهور المتشابهة.

إن الآداب الغربية ليست أقل خبرة منا حين يتعلق الأمر بهذه المسألة المعقدة، فقد اعتبر سيسل دى لويس ـ ببصيرة ثاقبة ـ أن فصل الشعر الغنائى عن الموسيقى، كان من أعظم الثورات فى تاريخ الشعر الإنجليزى، وقد قاد ذلك الفصل إلى جرأة باهرة فى الصورة، وفتح الطريق أمام اكتشاف شرايين جديدة للتصوير الشعرى(٢١). ولو كانت الصورة هى الإيقاع لما كانت هناك حاجة إلى هذه الثورة بالأصل. وهكذا يفضل أن نلتزم بفصلها نظرياً مع الإيمان المستمر بدورها الكبير فى تخصيب الإيقاع.

إن القفزة الحقيقية للصورة فى الشعر الحديث جاءت فى الواقع على أيدى الشعراء الرمزيين أولاً، ثم تطورت مع

شعراء القصيدة الحرة، فتحت تأثير هذين الاتجاهين ازدادت الصورة تركيزاً، وكثرت ظلالها، والمدلولات الإيحائية المحيطة بها، وكانت هذه الوظيفة واضحة فى الأذهان، فصلاح لبكى، أحد شعراء ذلك التيار، يقول عن الاختصار: «الاقتصاد فى الكلام يومئ إيماءً لطيفاً، ويوحى وحياً خفيفاً»[٢٢]. ومن جراء هذا الاعتقاد بهذا الموقف الفنى، كان فى نثريات جبران والريحانى وخليل شيبوب ومارى عجمى، من الشعر، أضعاف ما فى الشعر المنظوم، وكانت الصورة الفنية فى منثورهم أكثر نضجاً من الصورة فى منظوم غيرهم وأكثر قرباً من القارئ وعوالمه.

إن الصورة هى التى تغنى كبرياء القارئ المتوحد، كما يعتقد باشلار[٢٣]، وهى الجسر الذى يصل المتلقى بالقصيدة، والجناح الذى يحمله ويرتفع به للالتحام بعوالمها. والصورة فى القصيدة الحرة تجريدية أكثر منها حسية، ووظيفتها أن تعيد المتفاعل معها إلى داخل ذاته، وتدفعه إلى التأمل، وهو دور يختلف عن دور الصورة التقليدية، التى تقف عند السطح الخارجى والعالم.

ولا شك أن الاتجاه النقدى العجول الذى يرى فى قصيدة الشعر الحر انفلاتاً ينقصه التنظيم ويكاد يوافق العقاد على تسميته بـ «الشعر السايب»[٢٤] لم ينتبه، أو لعله لايريد أن يعترف بأن وراء القصيدة فى الشعر الحر قدرة هندسية، وحين تتضافر هذه القدرة مع الخيال، فلابد أن يكون محصول الصور كبيراً ووفيراً. وهذا ما يؤكد كثافة الشعرية فى تلك القصيدة من الشعر، وكما قال الجاحظ منذ القرن الثانى الهجرى: «جنس من التصوير».

إن الشاعر، فى قصيدة الشعر الحر، يحمل مصورة سريعة اللقطات، شديدة الحساسية، وهذه المصورة «الكاميرا»، ذات عدستين: واحدة موجهة إلى العالم، والثانية إلى داخل الشاعر، فلا تخرج الصورة منها إلا بعد تلاقح طويل بين الذات والخارج، وبعد تركيب النتائج التى حصلت العدستان فى أزمنة مختلفة. ومن هنا، فقد كان شعراء القصيدة الحرة أقدر من غيرهم على استخدام ما يسميه النقد الغربى استعارة ممتدة Expensive Metaphor.

فالصورة فى الشعر الحر التى تبدو سهلة فى ظاهرها، وليدة معاناة مضنية وقدرة هندسية غير عادية، ولا يستطيع الشاعر فى هذا الاتجاه أن يقدم شيئاً ذا بال إن لم يجمع، إلى جانب الخيال والموهبة والمهارات اللغوية، مهارة أخرى تركيبية شبيهة بمهارة عامل «المونتاج» فى الفن السينمائى، الذى يصنع من اللقطات المشتتة فيلماً متماسك الأوصال، قادراً على إقناع المشاهد. وترتبط هذه المهارة بالخبرة والتدريب أكثر من ارتباطها بالموهبة.

وبعد هذه الإشارات المتفرقة إلى بعض معضلات القصيدة الحرة ومشكلاتها، وما هى بالقليلة ولا السهلة، لابد أن نطالب بإنصاف تلك القصيدة الحرة، فقصيدة التفعيلة التى أُسقطت تسميات المنطق، والمعنى، والتوقيع، والمعاصر، لم تعد تطالب باسم الشعر الحر أيضاً. ومن حيث الترجمة تصب معظم الحجج فى صالح التسمية المقترحة، فالمصطلح الفرنسى vers libre يعنى التحرر من كل قيد، والتسمية الإنجليزية Free verse تشير أيضاً إلى التحرر من البحور وغيرها من ضوابط الشعر. والمضحك فى الأمر أن الذين وجدوا لهذا الشعر مرجعاً أوروبياً، لم يلتزموا بالأصل الأوروبى الذى يشير دون مواربة إلى إطلاق اسم الشعر الحر على هذا النوع من النصوص.

ولابد من المطالبة أيضاً بإثبات الشرعية التراثية لهذه القصيدة. ونستطيع أن نرى، على ضوء ما قدمناه من كشافات مختصرة، أن شرعية القصيدة الحرة كانت موجودة فى التراث الشعرى العربى، لكن أحداً لم ينقب عنها وجاء اختيار المصطلح بذلك الشكل الاعتباطى ليقطع الطريق عن أية محاولة جادة فى إثبات شعرية وشرعية القصيدة الحرة من داخل الجذر الإبداعى للعربية وآدابها.

من السهولة بمكان أن نكتشف أن سجع الكهان الذى حرّمه الإسلام، حتى يقطع الطريق على المقارنات بينه وبين الأسلوب القرآنى، يصلح كبداية طيبة لتتبع جذور القصيدة الحرة. وبما أننا نناقش قضية فنية لا علاقة لها بالشريعة، فإن بإمكاننا أن نلاحظ أن براعة «التصوير القرآنى»، وتداخل إيقاعاته وخصوبتها، وبساطة أسفار العهدين، وطريقة القطع

والمزج والانتقال الفجائي في أسلوبها، من الجذور التي لا يمكن أن ينكرها إلا من يريد، ويصر على، ألا يرى.

وقدكان أمين الريحاني أكثر الناس وعياً بهذه الفروق من جماعة «شعر» التي جاءت بعده بنصف قرن، لذا نراه يميز بين الخاطرة الأدبية الخالية من الإيقاع والتصوير و«الشعر المنثور»، ويفتح مع جبران الباب على مصراعيه لإطلاق القصيدة من قيدها الديني الذي كان قد تحول بفعل الموقف السياسي والخداع التاريخي، إلى قيد فني. ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن النهايات الدموية لمسيلمة وسجاح، وكل من قلد الأسلوب القرآني، كانت من الإقناع إلى درجة كبيرة، بدليل أنها قطعت الطريق على تجريب أي شكل من أشكال التعبير باستثناء الشعر العمودي والخطابة. وبعد تلك المراحل المبكرة، يمكن تلمس جذور القصيدة الحرة في «طواسين» الحلاج، وكتابات ابن عربي، و«مخاطبات» النفري و«مواقفه»(٢٥) ونفرٍ آخر من المتصوفة.

لقد أهملنا هذه المؤشرات الواضحة كلها، وقفزنا للبحث عن شرعية القصيدة الحرة في التراث الغربي وتحديداً الفرنسي، ثم جاء ذلك المصطلح المشوه، فاكتملت أخطاء عدم الثقة بالنفس بأخطاء الاستعجال. ولو كانت هناك دقة في اختيار المصطلح منذ البداية، لتم توفير مئات الأطنان من الورق المهدور عبثاً في مناقشة قضية هامشية كان يمكن تجاهلها.

لقد خسرت القصيدة الحرة معركتها الأولى قبل أن تخوضها، بسبب تلك الأجواء المعادية والمشوشة، وكان لابد أن يمر وقت طويل قبل أن يصبح المناخ مهيئاً لرفع الظلم الواقع على تلك القصيدة. ولاشك أن رفع الظلم يحتاج إلى ما هو أكثر من تبديل المصطلح، ومن حسن الحظ، فإن الذائقة العربية قد تطورت بشكل ملحوظ، وصارت مستعدة للدفاع عن الشعر الحقيقي الذي تصفق له الأفئدة وليس الأكف، وتستجيب له النفوس أكثر من المنظوم الذي نجح طويلاً في تحريك الرءوس والقلوب.

ولابد من التأكيد، في ختام هذه الملاحظات، على أن التبشير بالقصيدة الحرة لا يعني بالضرورة معاداة غيرها، وعدم الاعتراف بالأنماط الأخرى، فالفن بمفهومه الشامل يدعو ـ بحكم طبيعته نفسها ـ إلى تخصيب الأشكال الفنية، وتداخل الفنون الأدبية، ويشجع بآفاقه المتحررة على التجريب الدائم للوصول إلى نصوص تقترب من مدارج الكمال، وتنسجم مع إيقاعات عصرها، وتستجيب لهموم أهله، وحاجاتهم الروحية، المتجددة، والمفتوحة على فضاءات شاسعة وآفاق لا تحد.

الهوامش:

(١) أدونيس، **زمن الشعر**، ص١٦، وكذلك مجلة شعر صيف ١٩٥٩.

(٢) أنسي الحاج، **لن**، ص ٨.

(٣) تطرق أنطوان سعادة للمدرحية، في نشوء الأمم، ثم واصل تعميقها في **المحاضرات العشر** وكتاب **الصراع الفكري في الأدب السوري**.

(٤) رسالة إلى سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة شعر العدد ١٠، ص ١٣١.

(٥) أدونيس، **زمن الشعر**، ص ٤٥.

(٦) أدونيس، **زمن الشعر**، ص ٢٨٦.

(٧) بدوي الجبل، **الديوان**، ص ١٠٤

(٨) مجلة **الطريق**، العدد ١٤، ص ٣٠

(٩) تفصيلات أخرى لهذا الرأي وأمثاله عند نعمات فؤاد في كتاب **خصائص الشعر الحديث**، ص ٤٥ وما بعدها.

(١٠) مجلة الآداب ١٩٧٨ عدد خاص بمهرجان المربد، ص ٢٠ إلى ٢٧.

(١١) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ١٩٨.

(١٢) مجلة الآداب، ١٩٧٨ العدد الخاص بمهرجان المربد.

(١٣) هناك مزيد من التفصيلات عند إبراهيم أنيس في **موسيقى الشعر**، ص ٢٠٧.

(١٤) آراء أخرى في الوزن عند إليزابيث دورفي، كتاب **الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه**، ص ٤٩ وما بعدها.

(١٥) أحمد بن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج ٣، ص ١٧٧.

(١٦) إضافة إلى هذا الرأى المتحرر للزمخشرى، هناك آراء مماثلة للإمام الزجاج والسكاكى.

(١٧) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٧٦٥.

(١٨) نماذج من الخروج على القافية يمكن العثور عليها فى كتاب محمد مصطفى هدارة اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى، ص ٥٤٦ ـ ٥٤٧ ـ ٥٤٨ ـ ٥٤٩.

(١٩) هيجل، فن الشعر، ج ١ ص ١٧٨.

(٢٠) أرسطو، فن الشعر، ص ٦، ترجمة عبد الرحمن بدوى.

(٢١) C.D Lewis, **The Poetic Image**, p. 69.

(٢٢) صلاح لبكى، لبنان الشاعر، ص ٢٣٣.

(٢٣) جاستون باشلار، جماليات المكان، ص ٢٠.

(٢٤) يوميات العقاد، ج ٢، ص ٣٤٤.

(٢٥) النصوص الأكثر اقتراباً من القصيدة الحرة يمكن العثور عليها عند النفرى فى: موقف ما يبدو، موقف حجاب الرؤية، موقف الصفح الجميل، موقف الثوب، وموقف لا تفارق اسمى.

مصادر إنتاج الشعرية

محمد عبد المطلب*

(١)

لاشك أن الخطاب الشعرى اليوم يثير كثيرا من الإشكالات التى تطال درجة انتمائه النوعى. وربما كان أكثر هذه الإشكالات إلحاحا، طبيعة الإنتاج الشعرى، وهل هو ابن شرعى للتجربة بالمفهوم الذى جاءت به الرومانتيكية، أم أن تحولات الشعرية قد نفرت من هذا المفهوم؟

وما البديل الذى يمكن أن يؤدى مهمة التجربة فى تحديد مصدر الإنتاج؟

فى تصورى أن الشعرية الحاضرة تنفر فعلا من مصطلح التجربة، لأنها تعيش عملية خلق دائمة، على معنى أن المتلقى يواجه بآفاق متعددة للنص الواحد، ذات مكونات متمايزة. وبرغم أن هذه المكونات قد تكون مألوفة، أو قريبة من المألوفة، فإنها تحتاج من المتلقى أن يعمل خياله وقدراته الإدراكية لاستحضار واقع يماثلها.

يقول فاروق شوشة فى (وقت لاقتناص الوقت):

وهج يسطع من ياقوتة الليل
ونهر شبق يركض فى برية الحلم
ووقت صاهل بالرغبات:
أنت فى المرآة ...
والمرآة فى عينيك
هل ثم اختلاف واتفاق؟ (١)

إن التأمل فى هذه الدفقة الشعرية يؤكد أن كل سطر يقدم للمتلقى أفقا دلاليا مخالفا لغيره من الأسطر، فتلك الياقوتة المتوهجة فى الليل، تحمل إسقاطا مشحونا بذكريات ملتهبة، وتلك الياقوتة تخالف «النهر الشبق» الراكض فى

* أستاذ النقد الأدبى، جامعة عين شمس.

جفاف الحلم، فإذا كانت الياقوتة تحمل عالم الذكرى، فإن النهر يحمل عالم الحاضر الممتلئ بالماء لكنه - فى الوقت نفسه - ممتلئ بالعطش والجفاف، وكل من الياقوتة والنهر يخالف «الوقت الصاهل» المزدحم بكم هائل من الرغبات التى لا ترتوى أبدا، ثم يخالف ما قدمته الأسطر الثلاثة الأولى ما تقدمه الأسطر الأخيرة من فاعلية تقابلية تعمل على مزج الداخل والخارج فى سياق الوعى المزدوج بين الحقيقة «أنت» والوهم «المرآة»، وربما كان ذلك المزج دافعا إلى طرح التساؤل فى السطر الأخير، فهو تساؤل يزيد من حدة المفارقة التقابلية، ويرهن المعنى الكلى فى إطار الاحتمال أو التأجيل، فكيف يمكن حصر هذه الآفاق فى إطار التجربة بمعناها المحدود؟ ذلك أن الآفاق المتباينة تعود وتتلاحم لتكون «حالة» شعرية من طراز خاص، حالة تحتاج إلى مخيلة خلاقة قادرة على إنشاء حالة واقعية توازى الحالة الشعرية حتى تتم عملية التواصل والمشاركة الإبداعية بين طرفى الاتصال: المبدع - المتلقى، وبمعنى آخر: يتحول المتلقى إلى مبدع يوازى المبدع الأول. وأظن أن هذا الإدراك هو ما قصده قدامة بن جعفر عندما قال:

> المحسن من الشعراء هو الذى يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذى وجد حاضر أو داثر أنه يجد أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر (٢).

إن مفهوم التجربة إذا تنافى مع عملية الخلق الدائمة للشعرية فإنه يتنافى مع إغراق هذه الشعرية فى عملية «التأجيل». فكما أوضحنا، نلحظ أن الشعرية تحولت - فى جوهرها - إلى سؤال ممتد، أو أسئلة ممتدة. ومن هنا، يكون تعدد التلقى موازيا لتعدد احتمالات المعنى، أو - بمعنى آخر - إن كل قراءة للنص تطرح ناتجا مخالفا للقراءة الأخرى، أو - على الأقل - تطرح تعديلا أو إضافة للمعنى الناتج فى القراءة الأولى، ومن هنا أصبح من المحال الادعاء ببلوغ المعنى النهائى لأية شعرية. وكيف يمكن هذا الادعاء، ونحن نلحظ أن الأداة الرئيسية للتعامل مع النص هى «التأويل» نتيجة لازدحامه بالإسقاطات والرموز والاستدعاء، وإغراقه فى توظيف المصطلح الصوفى الذى يصل أحيانا إلى درجة «الشطح». وهذا «التأويل» غير قطعى فى مستخلصاته الدلالية، لأنه رهن بما يتلوه من تأويلات قد توثقه، وقد تزيفه، أى أن النص يعيش حالة انتظار دائمة لانعكاس المستوى العميق للذهن على سطح الصياغة، وهذا المستوى العميق لا يكاد يعترف بمنطق الوعى أو المعقولية، وإنما منطقه الوحيد «اللاوعى». يقول حسن فتح الباب فى «الديباج»:

النطع والسياف خلف الباب
والثعلب الفقيه فى الديباج
مهرولا منتصرا للتاج
فمن ترى يحذر (الحلاج)
من طعنة الحقيقة النجلاء ؟ (٣)

الملاحظ أن الدفقة مركزة تركيزا شديدا، لكنها برغم هذا التركيز تستحضر طرفين متقابلين تقابلا حادا، الطرف الأول يستوعب واقع القهر والقسوة والظلم، وهو واقع ملازم لظواهر الخداع والنفاق، وكلاهما يؤكد حضوره وفاعليته بغيابه الظاهرى، «فالنطع والسياف خلف الباب» و «الفقيه يتقمص الثعلب»، أما الطرف الثانى فيتركز فى مفردة واحدة «الحلاج»، وهى مفردة تحضر إلى الصياغة محملة بتاريخها المأسارى، تأتى مأساويتها من تقبلها فاعلية التدمير الصادرة من الطرف الأول، وهو تقبل - فى حقيقته - يسعى إلى تكوين واقع جديد؛ فالحلاج هنا يستحيل إلى شخصية المسيح فى فداء البشر.

هذا الاحتمال الأول الذى يطرحه النص يمكن أن يتسع لتقبل احتمال ثان يعتمد استدعاء ملفوظ الحلاج ليجسد عالم القهر الممزوج بعالم الخداع، فعندما اقترب الجلاد من الحلاج قال:

نديمى غير منسوب
إلى شئ من الحيف
دعانى ثم حيانى
فعل الضيف بالضيف
فلما دارت الكأس
دعا بالنطع والسيف (٤)

فملفوظ الحلاج، هنا، يخترق الزمن ليكون حاضرا مجسدا للواقع المعيش، وهو اختراق يترتب عليه بث دعوة خفية للثورة والتمرد سعيا للخلاص، ويكون «الحلاج» فى منطقة محايدة بوصفه متقبلا لدموية القهر من ناحية، ومثيرا للثورة من ناحية أخرى، ثم يكون السطر الأخير مؤشرا إلى الخوف من ضياع هذه الثورة فى إسار القهر أو زيف الخديعة.

فالملاحظ أن الحلاج لا يحضر هنا بوصفه شخصية صوفية فريدة، بل يحضر بوصفه منتجا احتمالات عدة: احتمال البراءة والسذاجة، احتمال المسالمة فى تغيير الواقع برفق، احتمال الثائر المتمرد الذى يطرح السيف فى مواجهة السيف، وكشف الحقيقة فى مواجهة النفاق، احتمال المضحى الثانى بعد المسيح.

وإذا كان التأويل، هنا، يتعامل مع الدفقة كليا، فإن ذلك لاينفى أن كل سطر بل كل كلمة فى النص تحتمل جانبا من هذا التأويل، فالسطر الأول يقدم الواقع السياسى والاجتماعى المدمر، والسطر الثانى يقدم الواقع الدينى غير الصحيح، أو لنقل: واقع رجال الدين المتاجرين به، ثم يأتى السطر الخامس برمز الحلاج ليكون إسقاطا للجماهير المقهورة، ثم يكون السطر الأخير إسقاطا لغياب العقل العربى عن الحقيقة برغم وضوحها.

إن مجموعة التأويلات التى طرحناها لا تدعى أبدا أنها قد بلغت من النص منتهاه، وإنما هى مؤشرات أولية يمكن أن تتلوها تأويلات أخرى توثقها أو تزيفها، وهو ما يعنى وقوع النص فى منطقة التأجيل أو الانتظار.

إن ظواهر التأجيل النافية للتجربة، قد صاحبها توظيف شعرية الحداثة لأداة إنتاجية جماعية لم يكن لها حضور لافت فى الموروث الشعرى، ونعنى بذلك توظيف رباعية «الإسطقسات القديمة»: الماء ـ النار ـ التراب ـ الهواء، إذ عن طريق هذه الرباعية مارست الشعرية فاعليتها التدميرية والتكوينية على صعيد واحد. والنظر فى الديوان الأخير لأحمد الشهاوى (أحوال العاشق) يدل على أن توظيف الرباعية صياغيا قد جاء على النحو التالى:

حقل الماء	٣٠١ مفردة
حقل النار	١٣٢ مفردة
حقل التراب	٢٥ مفردة
حقل الهواء	٢٣ مفردة

واللافت أن هذا الترتيب الكمى يتوافق مع الموروث الإسلامى والصوفى فى فاعلية كل عنصر تكوينيا، فالماء له التردد الأول فى (الأحوال...)، وهو فى الموروث الإسلامى يكاد يعلو الوجود ذاته، يقول تعالى: «وكان عرشه على الماء» (هود ٧)، ثم يكون الماء علة الوجود فى قوله تعالى: «وجعلنا من الماء كل شئ حى» (الأنبياء ٣٠)، أما مهمة النار التكوينية، فإنها تتجلى فى قوله تعالى على لسان إبليس: «قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين» (الأعراف ١٢)، ثم يأتى التراب فى قوله تعالى: «يا أيها الناس إن كنتم فى ريب من البعث فإنا خلقناكم من تراب» (الحج ٥)، ثم الهواء فى قوله تعالى: «فأنفخ فيه فيكون طيرا بإذن الله» (آل عمران ٤٩).

يقول الشهاوى مستحضرا ثلاثة من هذه العناصر التكوينية فى دفقة محدودة:

هل عبورى البحار ودخولى فى الأرضين إلا
لتترمد نارى
ويخبو أجيجى
ما من حجرة فى القلب إلا وتظل نارها عالية،
مثمرة كنخل الله فى صحرائها الجنان (٥)

(٢)

ذكرنا أن الشعرية الحداثية تتنافى مع التجربة بمفهومها الرومانسى، إذ الملاحظ أن الرومانسية تدعى لنفسها الإخلاص المطلق للداخل النفسى، وهو ادعاء لا يقبله مفهوم التجربة ذاتها، بل إن هذا المفهوم يهزه فى بعض جوانبه، من حيث كانت التجربة انفعالا بموقف محدد انفعالا عميقا ينعكس فى إنتاج صياغة موافقة له تمام الموافقة.

إن هذا المفهوم ـ فى رأينا ـ يعتمد مواجهة الخارج بالدرجة الأولى، هذا الخارج المشكل فى: موقف، حادث، رؤية مباشرة، ذكرى، مناسبة... إلخ. ودون هذه المواجهة لا يكون للشاعر مصدر إنتاج يستخرج منه شعريته، سواء أكان الخارج ماديا أم معنويا، ذاتيا أم عاما، مباشرا أم غير مباشر، المهم أن الخارج له حضوره اللازم.

ولا تكتفى التجربة بحضور الخارج، بل إنها تحتاج إلى ثلاثة مراكز إنتاجية تعمل معا.

المركز الأول: منطقة الخارج التى أشرنا إليها بكل مكوناتها الواقعية والخيالية.

المركز الثانى: منطقة الداخل، وهى تمثل منطقة جذب للمركز الأول، حيث يتحقق منهما معا نوع من التفاعل النفسى والذهنى، وهو تفاعل غير متوازن تكون الغلبة فيه للمنطقة الداخلية التى تعيد تشكيل الخارجى ليتوافق معها.

المركز الثالث: يتمثل فى ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى فى تشكيل صياغى له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة أو الإخبارية.

والملاحظ أن رصد هذه المراكز الثلاثة يشير إلى أن انتماء التجربة يكون ـ غالبا ـ للخارج، لأنه يحوز مركزين من المراكز الثلاثة، بينما يحوز الداخل مركزا واحدا. صحيح أن هذا المركز بالغ التأثير فى تشكيل المركزين السابقين، لكن هذا لا يلغى غلبة الخارج على نحو من الأنحاء.

عندما يقول فاروق جويدة فى «غدا.. نحب»:

جاء الرحيل حبيبتى

جاء الرحيل

لا تنظرى للشمس فى أحزانها

فغدا سيضحك ضوؤها

بين النخيل

ولتذكرينى كل يوم عندما

يشتاق قلبك للأصيل (٦)

نلحظ أن تدفق الشعرية يأتى بتأثير خارجى متمثلا فى رحيل مزدوج هو الرحيل البشرى الموازى لرحيل الشمس، ثم انعكاس ذلك فى مفارقة ضدية تجمع بين رحيل الشمس ثم عودتها مرة أخرى، ومع الرحيل يكون «الحزن»، ومع العودة يكون «الضحك». هذا التشكيل الخارجى الذى رصدته الشعرية انتقل إلى الداخل ليتفاعل مع ثنائية أخرى هى (اليأس ـ الأمل)، ثم مع (النسيان ـ الشوق)، لتعود السبيكة الممتزجة مرة أخرى للخارج فى صياغة ناعمة تشكل العالم الخارجى تشكيلا جديدا لا يمكن أن نفصل فيه بين الداخلى والخارجى، لأن الصياغة تنتج زمن الرحيل بالنسبة إلى المحبوبة ثم تتوقف، لتنتقل إلى زمن رحيل الشمس المصاحب للأحزان، لكنها تربطها بزمن العودة والإشراق المصاحب للضحك؛ أى أن الدفقة تغوص فى الحاضر على مستوى الظاهر لكنها تتعلق بانتظار الآتى على مستوى العمق، حتى ولو كان الآتى مجرد ذكريات باهتة، وهذه الخطوط المتعددة لحركة المعنى تعلن انتماء الدفقة إلى رومانتيكية خالصة.

إن إحساس الرومانتيكيين بهذا الحضور المزدوج للخارج فى مفهوم التجربة، دفعهم إلى محاولة التغلب عليه، باعتماد بعض المواصفات أو الشروط التى تغلب الداخل على الخارج، وغياب هذه الشروط لا يضعف من طبيعة التجربة فحسب، بل إنه يكاد يلغيها.

وأول هذه الشروط: دقة الملاحظة. والحقيقة أن هذا الشرط يتوافق إلى حد كبير مع مدلول مصطلح التجربة معجميا؛ لأن هذا المدلول يؤكد عملية «الاختبار التكرارى»، لكن التكرارية وحدها لا تكفى لإنتاج شعرية من نوع ما، بل لابد أن يصاحبها نوع من التأمل العميق الذى يستطيع استيعاب الكليات والجزئيات على صعيد واحد.

يقول محمد أحمد العزب فى «والتقينا»:

كل مساء..

أغفو ساعات فوق ذراع الحلم الوردى وأحلم !!

ويخيل لى.. أنى مازلت أعانق كفيك وأحلم !!

الباب هنا.. وهناك الكرسى الهائم..

بأميرته.. وأميرة إلهامى الخانق !!
وعلى الشباك ستائر شباك زرقاء
طرزها فنان عاشق !! (٧)

إن الدفقة الشعرية تتفجر من تجربة ممتدة في الخارج لمحبوبة غائبة، لكنها حاضرة على مستوى الداخل ساكنة منطقة «الحلم»، وتسكينها هذه المنطقة لم يكتمل إلا بعد معاناة ممتدة تعتمد التكرار الناتج من الجملة المركزية «كل مساء».

وبرغم الحرمان الخارجي حاولت الشعرية استعادة المحبوبة الغائبة في تشكيل مادى «أعانق كتفيك»، ليعود هذا التشكيل فيسكن الحلم، أى أنه يرتد إلى الداخل، ومن الداخل تتحول الصياغة للتعامل مع الخارج مرة أخرى في مفردات بعينها لها تأثيرها المضمر: «الباب» «الكرسى» «الأميرة» «الشباك» «الستائر»، لكنها تشحنها بتفاعلات تنتمى للداخل: «الهائم»، «الإلهام»، «العشق».

أى أن التكرارية ملحوظة فى ذلك التردد الجدلى بين الخارج والداخل، ثم هى ملحوظة على مستوى الصياغة فى ذلك «الحلم» الذى يكاد يسيطر على الدفقة فى مجملها، ثم هى ملحوظة فى ذلك التردد الاختيارى لمفردات خارجية مشغولة بتفاعلات داخلية ناعمة.

وماكان لكل ذلك أن يشكل تجربة مكتملة إلا بتدخل الوعى فى ملاحظة عميقة تتحسس الخارج وتضمه إلى الداخل، سواء أكان الخارج بشريا أم غير بشرى.

ثانى هذه الشروط: الصدق الوجدانى. وإذا كان الشرط الأول يعود ـ فى مجمله ـ إلى الخارج، فإن الشرط الثانى يرتد إلى الداخل ارتدادا كاملا، على معنى أنه يحدث توازنا مع الشرط الأول. ويلاحظ أن الرومانتيكيين لايقصدون بالصدق هنا المطابقة الكلاسيكية، وإنما يقصدون الصدق مع النفس فى الانفعال بواردات الخارج، وإعادة تشكيلها وفق متطلبات الداخل.

وفى رأينا أن مقولة «الصدق الوجدانى» مقولة بلا مضمون حقيقى، وإنما هى واحدة من تهويمات الرومانتيكيين التى ظلت مسيطرة على كثير من توجهات النقد حتى مع بداية الحداثة، بل إن أدونيس كثيرا ماكان يردد أن التجربة لابد أن تنطلق من مناخ انفعالى، وليس من موقف عقلى أو فكرى واضح وجاهز[٨]. نحن ندرك أهمية ملاحظة أدونيس عن المواقف الجاهزة لأنها تكاد تقتل الشعرية، لكن المهم أن الانفعال الموازى لصدق الوجدان ظل حاضرا فى وعى الإبداع والنقد على سواء.

واللافت أن هذه الانفعالية التى تتدخل فى إنتاج الشعرية تمتد إلى عمق الموروث النقدى القديم، فحازم القرطاجنى يقول:

> يجب على من أراد جودة التصرف فى المعانى، وحسن المذهب فى اجتلابها، والحذق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أغراضا أول هى الباعثة على قول الشعر، وهى أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس[٩].

ولاشك أن شرط «الصدق الوجدانى» كان وراء مقولة الرومانتيكيين عن «تكوين الصورة النفسية» لما يفكر فيه الشاعر، على معنى أن التجربة تكون بمثابة إفضاء نفسى للداخل يقول حسن القرشى فى «المغنى.. وطائر الرخ»:

يشرع الصمت رايته مثقلا
وتغيم الرؤى
فإذا الأفق ذرات خوف ويأس
وإذا كل ما فوق سطح الوجود
تهاويل تسخر بالحالمين ! (١٠)

إن النظر فى هذه الدفقة يؤكد كونها لوحة إسقاط لعمق نفسى يستمد مكوناته من الكآبة الصامتة، والخوف اليائس، ومن ثم لم يتبق لهذا العمق إلا منطقة الحلم بحثا عن زمن الراحة، لكن الحلم نفسه مهدد بالتصدع.

إن مجموع المكونات انعكست انعكاسا كليا على واقع خارجى، يتحول فيه الصمت إلى ذات متهالكة ترفع راية الانكسار وسط أفق مظلم يعوق الرؤية التأملية، ومن ثم

يستحيل الوجود إلى تكوين مفتت يجسد الخوف واليأس على صعيد واحد.

وعلى هذا النحو تكون الدفقة «صورة» تعكس عمقا نفسيا يمور بالألم، مع ملاحظة التطابق الكامل بين الداخل والخارج تأكيدا لعملية الإسقاط التى أشرنا إليها.

ثالث الشروط: توجه التجربة إلى الجانب المثالى لا العلمى. وفى رأينا أن هذا الشرط يقود التجربة إلى منطقة التجريد التى ترتفع إلى عالم المثال، حتى ولو كانت مسلطة على واقع مادى. وفى رأينا ـ أيضا ـ أن هذا التوجه يجعل من التجربة نوعا من الغيبوبة التى تسمح للداخل العاطفى بالتدفق دون ضوابط واعية، كما يحول دقة الملاحظة إلى قدرة تخيلية غير منضبطة.

إن استكمال الرومانتيكيين لحقيقة التجربة يتكئ على ثلاثة أركان: الفكر ـ العاطفة ـ الخيال. والعجيب أن هذا الاتكاء لايتوافق مع مفهوم التجربة على النحو الذى حددوه، حيث لاحظنا اعتماد هذا المفهوم على الخارج بالدرجة الأولى، بينما هذه الأركان الثلاثة تنتمى إلى الداخل انتماء مطلقا، ولاقدرة لها على الخروج إلى الوجود التنفيذى إلا بالعودة للخارج وملاحظته، ثم التأمل فيه، وحتى مع هذه العودة، فإن هذه الثلاثية تعمل تلقائيا على تمزيق النص وبعثرة محتوياته. فلو حاولنا استقبال قطاع من «طللية» حجازى يقول فيه:

كان الحنين مدى عذبا ، وكان لنا

من وجهها كوكب فى الليل سيار

هذا دخان القرى مازال يتبعنا

وملء أحلامنا زرع ، وأجنحة

وصبية ،

وطريق فى الحقول إلى الموتى

وصبار

فملتقى الارض بالأفق الذى اشتعلت

ألوانه شفقا

فالقاطرت التى غابت مولولة

فى بؤرة الضوء

فالحزن الذى هطلت

على أمطاره يوما

فصرت إلى طير

وسافرت من حزن الصبى إلى

حزن الرجال، فكل العمر أسفار (١١)

لو حاولنا الاستقبال فى إطار مفهوم التجربة كما عرضناه، لاستحال النص إلى شتات مبعثر، يبدأ بطرح الفكرة عن اغتراب عاشته الذات مشحون بذكريات لا تكف عن الحضور، ذكريات عن الوجه الغائب الحاضر، والدخان المشبع برائحة القرية. وتتنامى الذكريات لتستحضر ظواهر الريف فى مرحلة الصبا من الزروع والطيور، وزيارة الموتى فى المواسم والأعياد، ثم تتحول الفكرة إلى خط أفقى يرصد لحظة الشفق، ومن الرؤية إلى الصوت «ولولة القاطرات»، مع إضافة مصاحبات كثيفة من الحزن والأسى.

فإذا تركنا الفكرة إلى العاطفة لاحظنا كمًّا هائلا من الشوق والحنين، يوازيه كم هائل من الألم والمرارة والحزن.

ثم ننتقل إلى الخيال فنرصد بعض تكويناته المجازية وغير المجازية مثل التشبيه فى «الحنين مدى» الذى يتحول إلى بنية استعارية «مدى عذبا»، ثم تأتى استعارة أخرى فى «الوجه» يتبعها تشبيه «وجهها كوكب» إلى آخر هذه الأبنية البلاغية، التى تعود وتتكامل لترسم صورة كلية لعالم تختزنه الذاكرة عن القرية برغم الرحيل والاغتراب.

إن المتابعة الدراسية للنص على هذا النحو الثلاثى تحوله إلى جثة ممزقة الأشلاء بعيدة تمام البعد عن شعرية حجازى التى تغوص فى أعماق الأعماق زمانا ومكانا، وتتحرك فيها طولا وعرضا، وتعلو بها إلى آفاق التجريد، وتنزل بها إلى مساحات التجسيد، وتشكل من كل ذلك عالما فريدا يجمع بين الاغتراب والحضور على صعيد واحد.

إن مواجهة الدفقة بهذه الثلاثية يقتل شعريتها التى تنفجر من كل دال، ومن كل تركيب، ثم تنفجر منها على

مستوى البناء الكلى، ويطول بنا الأمر لو حاولنا أن نطرح تحليلا لها يكافئ شعريتها.

لكل هذا لم يعد مفهوم التجربة الذى شاع استخدامه فى بداية الخمسينيات قادرا على مواجهة نص الحداثة، أو التعامل معه لكشف شعريته؛ لأن هذا النص ينفر تماما من هذا الخليط الذى يتصادم أحيانا ويتوافق أحيانا أخرى.

وإذا كانت التجربة غير قادرة على مواجهة نص الحداثة، فإن هذا النص ـ من ناحية أخرى ـ لم يعد قادرا على التعامل معها على أنها مصدر إنتاج، لقصورها الشديد عن بلوغ مناطق الوعى والإدراك، وإذا بلغتها، فإنها تحولها إلى كم من الانطباعية المفرطة. ومن ثم فإننا نطرح بعض البدائل التى تصلح ـ من وجهة نظرنا ـ للتعامل مع شعر الحداثة عموما، ومنجزاته الأخيرة على وجه الخصوص.

(٣)

البديل الأول الذى نقدمه مصطلح «الموقف»، ونقول إنه مصطلح، لأنه كذلك عند العرفانيين، حتى إن النفرى اختار لتجلياته الصوفية مؤشرا إعلاميا بالغ الدلالة هو «المواقف»، بل إنه أدرك حقيقة الوجود فى كونه «موقفا». يقول النفرى فى «موقف وراء المواقف»:

أوقفنى وراء المواقف وقال لى الكون موقف.
وقال لى: كل جزئية من الكون موقف(١٢).

فإذا ذهبنا نستحضر المردود المعجمى للمصطلح، فإننا سوف نواجه بمعطيات دلالية تعطيه صلاحية التعامل مع شعرية الحداثة، ذلك أن دال «الموقف» يستدعى «الوسط» أو «المنتصف»، والوسطية، بوصفها موقعا مكانيا، تسمح للواقف برؤية تكاملية حيث يتمكن من إدراك «وجهى العملة» فى آن، أو بمعنى آخر فإن رؤية أحد الوجهين لاتمنع من رؤية الوجه الآخر كما هو المألوف فى الرؤية التى تبتعد عن الوسط وتنحاز إلى أحد الجانبين، فالرؤية الوسطية رؤية شمولية للواقع بكل خفاياه أو نتوءاته. وتزداد فاعلية المصطلح الإنتاجية إذا لاحظنا أن ابن منظور يقول عنه إنه «مكان الوقوف حيث كان ـ أى الوقوف ـ لا حيث كنت»، وهو ما يجعل الرؤية تنفيذية وتقديرية على صعيد واحد. كما يتيح للواقف إمكان الرؤية دون نظر إلى مكان وقوفه، لأن كل مكان صالح للوقوف مادام محافظا على الوسطية المادية أو المعنوية.

ومن ناحية أخرى، فإن المردود المعجمى يؤكد حيادية المصطلح بين الداخل والخارج؛ أى رؤية الخارج ساعة رؤية الداخل، ورؤية الداخل لحظة رؤية الخارج، وهو ما يختصر الثلاثية، التى لاحظناها فى مصطلح التجربة، إلى ثنائية تجمع بين الداخل والخارج على صعيد الوعى الشعرى، كما يضيف للرؤية طابعا إدراكيا شموليا.

ويكتسب المصطلح شرعية إضافية عندما يضم حقله الدلالى معنى «المعاينة» التى تحتوى فى أصل مادتها اللغوية على «المعاناة»، يقول الكتاب الكريم: «ولو ترى إذ وقفوا على النار» (الأنعام ٢٧) «أى عاينوها لإدراك حقيقتها المؤلمة»(١٣). يقول عبد العزيز المقالح فى «وجه ص ن ع ا ء»:

أى وجه أحدث عنه ؟
لصنعاء وجهان ،
أربعة ،
ألف وجه
فصنعاء خادمة فى بلاد النجاشى
ومنسية فى سجون الرشيد
وضائعة فى بلاد كثيرة (١٤) .

هذه الدفقة الشعرية لايمكن إنتاجها إلا بدخول دائرة «الموقف» بتجلياتها المتعددة؛ حيث يتلاحم فيها الداخل والخارج تلاحما يكاد يوحد بينهما، وهذا التلاحم شكل الوقوف فى منطقة محايدة أتاحت رؤية مزدوجة لوجهى صنعاء فى ماضيها البعيد والقريب، وفى تقلباتها عبر الزمن، وهذه التقلبات حولت الثنائية إلى رباعية، ثم تكاثرت الوجوه كثرة مفرطة، وبرغم هذه الكثرة لم يفلت من الشعرية وجه من الوجوه المتكاثرة التى تقمصتها صنعاء، وبرغم التلاحم بين الداخل والخارج، فإن الخارج لم يفقد استقلاله تماما ليذوب فى الداخل كما هو الأمر فى التجربة الرومانتيكية، ومن ثم اتسعت الرؤية لإدراك التحولات المتباعدة، وتعاينها فى لحظة إدراكية واحدة.

إن هذه الرؤية المزدوجة والموحدة، تحولت إلى نوع من المعاينة الممتزجة بالمعاناة التى دفعت إلى السياق بتساؤل أول لم تحضر له إجابة على نحو ما؛ لأن الشعرية لم تعد معنية بطرح الأجوبة، وإنما عنايتها الحقيقية منوطة بطرح الأسئلة.

وهذه الوسطية المتعددة الأوجه أو الجهات، عند المقالح، استحالت إلى ثنائية خالصة عند محمود درويش فى «حالات وفواصل»: «هكذا قالت الشجرة المهملة»:

خارج الطقس
أو داخل الغابة الواسعة
وطنى
هل تحس العصافير أنى
لها
وطن.. أو سفر
إننى أنتظر ... (١٥)

ثنائية الموقف هنا تتجلى فى إدراك الوطن بين المطلق والمحدود، كما تتجلى فى الاستقرار والرحيل، وهو ما يعطى الوطن بعدا داخليا وخارجيا معا، يبرز هذا الداخل صياغيا فى حضور الذات المتكلمة متلاحمة مع الوطن «وطنى» «أنى» «أننى»، ثم مضمرة فى الفعل «أنتظر»، ثم يتسلط هذا العمق الداخلى على الخارج المجسد فى الفضاء المطلق «الطقس»، والفضاء المحدود «الغابة»، كما يتسلط على الكائن الضعيف «العصافير» بإسقاطه أخيرا على ثنائية «الوطن ـ السفر» وهو تسلط يكاد يلغى فاعلية الحرف «أو»، ليصير الوطن سفرا ورحيلا أبديا، ويكاد يكون الموقف كله موقف «الاغتراب» الدائم.

وما كان من الممكن للشعرية أن تحقق كل هذه النواتج إلا بوعى إبداعى، يسمح بالحركة الضدية بين الخارج والداخل، وهى حركة لا تعرف التوقف، ومن ثم انتهت الدفقة بصيغة تأجيلية، تصنع هذه النواتج فى دائرة الانتظار: «إننى أنتظر». وتصل المعاينة إلى ذروتها عند سيف الرحبى فى «لعب»:

لم نكن جبناء ولا أبطالا
كنا أنفسنا
نلعب النرد مع النيازك
وأحيانا نصغى لنقيق الضفادع
فى ليل تحتضر بقاياه (١٦).

إن المعاينة فى هذه الدفقة تتعلق بثنائية وجودية تبدأ من «النفى والإثبات» لتبلغ «العدم والوجود» وبينهما تحاول الشعرية رؤية الحقيقة الأزلية لكينونة الإنسان، وتفرده بحيث لايكون إلا ذاته، وهى كينونة تقع فى منطقة محايدة لتعاين طرفين متباعدين غاية البعد، ومتنافرين غاية التنافر: «الجبن ـ البطولة».

إن إنتاجية الموقف هى التى هيأت للشعرية إدراك وجهى التقابل السالب، وهو إدراك يدفع بهذا التقابل إلى الاتساع تقديريا ليستوعب كل تقابلات الوجود وليسلط عليها النفى، ليعود الإثبات مؤكدا حقيقة الوجود فى ذاته دون نظر إلى الطوارئ الهامشية من مثل الصعود إلى النيازك رمز المطلق الغائب، ثم النزول إلى الأرضى المحدود «الضفادع»، ليكون الطرفان موازيا دلاليا للثنائية الأولى «الجبن ـ البطولة»، وهى موازاة تقود الدفقة كلها إلى موقف يجمع بين المعاينة والمعاناة فى «الاحتضار» بوصفه الحقيقة الأزلية التى تجعل من كل الثنائيات السابقة نوعا من العبث التمهيدى انتظارا للموقف الحتمى الذى أطلت منه الشعرية على العالم فى «لعبه» الرمزى.

(٤)

وإذا كان نص الحداثة قد تقبل مصطلح الموقف بوصفه مركزا لإنتاج شعريته، فإن بعض نصوص الحداثة قد تأبت عليه، لأنها تنفر من الثنائية عموما، وتؤثر عليها الأحادية الإدراكية، وهو ما يطرح علينا مصطلحا آخر يتكئ على هذه الأحادية هو مصطلح «الحالة» الذى يختصر الثلاثية فى التجربة، والثنائية فى الموقف إلى أحادية خالصة، لأن «الحالة» تنتمى إلى الداخل انتماء مطلقا، وبرغم كونها داخلية، فإنها لا تعرف الثبات، لأنها تعتمد التحولات أبدا دون أن تنتظر

واردات الخارج، فهى لا تخضع للاجتلاب والاكتساب، فما فى الداخل من حزن أو فرح، ومن قبض أو بسط، لا يحتاج إلى محرك خارجى، لأنه طبيعة وجود الذات نفسها، فعندما يقول محمد أبو سنة:

حلم تفتح فى قرارة موجة

أواه

هل هب النسيم على الشجر

قلبى.. إذا ذكر

الأحبة ينفطر

سحب ، وأوهام ، وأعمار

بلا جدوى تمر (١٧)

نلحظ انفتاح الحلم مشحونا بكم هائل من الألم والحزن الذى يغوص فى أعماق الداخل الذى لايكاد يعرف طريق الخارج إلا فى صدى ذلك الصوت الصارخ «أواه»، وحتى «هبوب النسيم على الشجر» الذى ينتمى إلى الخارج، يتم محاصرته فى دائرة «السؤال» «هل» الذى ينفى أكثر مما يثبت، وكأن الدفقة الشعرية تسعى لإلغاء الخارج تمهيدا لارتدادها الداخلى المتمثل فى عملية «التذكر» التى لا تعرف لها منطقة تحل فيها سوى «القلب»، ومنه تتجلى «الحالة» فى «الانفطار» الذى يشى بالتمزق الداخلى الرهيب والذى يقود الشعرية إلى ضياع لانهائى.

إن «الحالة» هنا لم تكن فى حاجة إلى مبررات خارجية، بل إن حضور الخارج قد يقضى عليها، أو يضعف من فاعليتها فى أقل الاحتمالات، فهى تبدأ من الداخل وتنتهى فيه.

وأهمية هذا المصطلح فى أنه لايستلزم صفة بعينها، فكل ما فى الداخل من مواصفات وتفاعلات وانفعالات صالح للدخول فى الحالة، لأنها قائمة على التغير الذى يلغى سابقه أحيانا، وقد يتعايش معه أحيانا أخرى. ومن هنا، يكون للمصطلح قدرة تقبل «المتناقضات» الصادرة من المحل الواحد، وإعطاء المحال بعدا وجوديا، والتعامل الواعى مع «المجهول» و «الفراغ» و «اللاشئ» وهى ظواهر أغرق الحداثيون فى توظيفها لإنتاج شعريتهم. يقول محيى الدين اللاذقانى:

أنا الرجل الطويل القليل الكثير النحيل

شرابة الخرج

قادم من حيث لا أدرى

ذاهب فى حيث لا أدرى

من كان حزينا فليتبعنى (١٨)

«الحالة» التى تدخل فيها الشعرية ـ فى هذا الاجتزاء ـ حالة قائمة على الثبات والتغير معا، أو لنقل إنها حالة «الثبات المتغير»، لأنها تعتمد الجمع بين الضديات التى لا يمكن أن تجتمع إلا فى الداخل بكل إمكاناته فى تقبل هذه الظواهر التى يرفضها المنطق الخارجى.

ومع تنامى الدفقة تلج «الحالة» دائرة «المجهول» فى البدء والانتهاء، لتعلن صراحة عن عمق مخزون بكم هائل من المرارة والأسى. وهذا التكوين الضدى العجيب لا يمكن استيعابه إلا فى إطار «الحالة» الداخلية التى لا تنتظر واردات الخارج لتكتسب منها قدرتها على التشكيل والتلون والتغير لأنها مخالفة لقانونها الرجودى.

إن أهمية «الحالة» تكمن فى ارتباطها «بالحال»، لأنه يعنى انتماءها إلى منطقة زمنية محايدة بين الماضى والآتى، وفى هذا تتوافق «الحالة» مع «الموقف» فى إمكان الرؤية الشمولية، فإذا كان الموقف ينتمى إلى الإطار المكانى، فإن الحالة تنتمى إلى الإطار الزمانى.

ويلاحظ أن الحالة لا تتوقف عند لحظة الحضور إلا بوصفها منطقة تفجر المعنى، ثم منها تتحرك الحالة لتدرك الماضى أحيانا وتستحضره برغم عدم قابليته للحضور التنفيذى. كما تتحرك إلى الآتى وتستحضره أيضا برغم عدم قابليته للحضور هو الآخر، بل إن الحالة تمتلك قدرة التحرك إليهما على صعيد واحد، دون أن تفقد ـ فى كل ذلك ـ نقطة الارتكاز المحايدة بين الزمنين. يقول محمد عفيفى مطر فى «الموت والدرويش»:

أنصت ـ إذن ـ لدماك تنزف من فتوق الذاكرة

أبناؤك التفوا ـ وهم ذبح سينضج فى وقته ـ

فاجدل منادمة من الدم والكلام

هل ثم شئ كائن إلا نزيف الذاكرة

ومسابح الدم والكلام !! (١٩)

يلاحظ ـ فى هذه الدفقة ـ تفجر المعنى من فعل الأمر «أنصت» الذى يتعلق ـ بحكم صيغته ـ بلحظة الحضور المباشرة، لكنه يجاوز هذه المنطقة الزمنية ليتراجع إلى الزمن الماضى باللجوء إلى «فتح الذاكرة»، أو لنقل إنه يمزقها ليتدفق منها مخزون دموى رهيب مشحون بانجراح الماضى واكتنازه بالدمامة، ثم يرتد ذلك الماضى مرة أخرى إلى لحظة الحضور المضنية فى «التفاف الأبناء»، حيث يتحرك الزمنان معا إلى الزمن الآتى، زمن التدمير الفعلى أو المنتظر فى جملة الحال «وهم ذبح سينضج فى وقته»، فالوظيفة النحوية ـ هنا ـ تشتبك بالناتج الدلالى اشتباك تلاحم كامل، ثم تستعيد الصياغة لحظة الحضور الممتدة تراجعيا إلى الماضى مرة أخرى فى «نزيف الذاكرة»، حيث يستحيل الداخل إلى حركة دائمة لا تعرف الاستقرار؛ لأنها حركية تسبح فى خليط تدميرى مصطبغ بالدماء.

إن «الحالة» هنا يتردد زمنها بين «الحاضر والماضى» و«الحاضر والآتى» ثم «الحاضر والماضى»، ثم تستعيد الحالة زمن الحضور المطلق فى السطر الأخير ليمثل مركز الثقل الإنتاجى توافقا مع مطلع الدفقة.

وربما كانت أخطر تجليات المصطلح فى أن ابن منظور يجعله مساويا «لكينونة الوجود فى ذاته»، والكينونة ـ بطبعها ـ لا تعرف الثبات داخليا أو خارجيا، لأنها فى حالة تغير دائمة، ومن ثم تكون صالحة لمواجهة تحولات الوجود امتصاصا وإخراجا. يقول حسن طلب:

هذى روحى:

تتملص من دائرة اللون

وهذا جسدى

يتخلص من شرنقة العهن

فامسحن بمنديل النور

لزوجة عرق النار

ارتحن على ترجيع اللحن

فالآن ستطربكن

عذوبة ترتيلى

وأنا أبتدئ رحيلى (٢٠)

«الحالة»، هنا، تجمع بين ضدين على صعيد واحد: «التدمير والتكوين» حالة التسامى من الجسد إلى المجرد، والتعالى من المحدود إلى المطلق، فبين الروح والجسد تعيش الشعرية حالة انكشاف داخلى وخارجى رفعت الحجب المادية، ورفعت قانون الوجود عندما أوقعت الروح فى قانون المادة «اللون»، ثم حاولت دفعها للخلاص منه، وعندما دفعت الجسد للخلاص من قانون وجوده الزمانى والمكانى «شرنقة العهن».

إن هذا الخلاص المزدوج يقود الشعرية إلى «حالة» جديدة من النشوة المصاحبة لعملية الرحيل الداخلى فى الماضى والآتى على سواء، فالتغير الملازم لثنائية الروح والجسد، كان إرهاصا بتكوين جديد يسعى إلى الخلاص من أدران الواقع فى عملية الرحيل.

إن الحدود المعرفية «للحالة» على مستوى الإدراك النظرى، أو الإجراء التطبيقى تكاد تلغى مجموع القلبيات التى تفرضها التجربة؛ لأن الحالة مكون داخلى يولد رؤيا خاصة فيها من العمق بقدر ما فيها من الاتساع، والإبداع يسعى للدخول فى هذه «الحالة» عندما يخلص لباطنه، ويتخلص من كثافة الواقع المعيش، وربما وجدنا فى موروثنا النقدى ما يؤكد سعى الإبداع إلى دخول «الحالة» عن وعى بفاعليتها الإنتاجية، فقد

قيل لكثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟

قال: أطوف فى الرباع المحلية، والرياض المعشبة، فيسهل علىّ أرصنه، ويسرع إلىّ أحسنه...

وقالوا: كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلا، يشعل سراجه، ويعتزل، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة فى الخلوة بنفسه... وروى أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر، ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا وحده فى شعاب الجبال، وبطون الأودية، والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده[٢١].

وبالطبع، لم يكن موضوع الشعرية عند هؤلاء الشعراء تناول الرباع المحلية، أو الرياض المعشبة، أو تناول الليل والوحدة، أو تناول الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة، وإنما كل ذلك يمثل محاولة الخلاص من الخارج فى أشكاله الزمانية والمكانية، حتى تكون السيادة للحالة الداخلية فى إنتاج الشعرية.

(٥)

ويرتبط مصطلح «الحالة» بمصطلح عرفانى مغرق فى عرفانيته هو مصطلح «المقام» ارتباط المقدمة بالنتيجة؛ لأن دوام «الحال» أو «الحالة» يئول بها إلى الدخول فى منزلة «المقام»، وفيه يتم الوصول إلى الحقيقة بعد المجاهدة.

وأهمية هذا المصطلح أنه يحول «الرؤية» إلى «المشاهدة»؛ لأن الرؤية بحكم مردودها الوضعى والفنى صالحة للدخول فى حيز (التجربة)، لأنها يمكن أن تكون بالعين أحيانا، وبالقلب أحيانا أخرى، ثم إنها تعتمد على التكرار والاستيعاب؛ لأنها تسعى إلى «الإدراك»، سواء أكان هذا الإدراك خارجيا أم داخليا، ظاهريا أم باطنيا.

وبرغم أن العرفانيين يقولون إن «الرؤيا» - عموما - تحوز ستا وأربعين درجة من منزلة النبوة، برغم ذلك يعتبرونها أدنى درجات الكشف لاحتياجها إلى التكرار من ناحية، ومطابقة الواقع من ناحية أخرى، سواء أكانت رؤيا متسلطة على الخارج أم رؤيا حلمية، ومن ثم تجاوزوها إلى «المشاهدة».

وإذا كانت الرؤية تتعلق بالأحداث والظواهر، فإن المشاهدة تتعلق بالحقائق الأول؛ ولذلك يقول الجرجانى فى التعريفات:

الشاهد: ماكان حاضرا فى القلب، وغلب ذكره، أو ما أثر فى القلب وضبط صورة المشهود، وشواهد الحق: حقائق الأكوان، ويكون الشهود: رؤية الحق بالحق[٢٢].

يقول الكتاب الكريم ردا على كفار العرب فى ادعائهم أن الملائكة إناث «أشهدوا خلقهم ستكتب شهادتهم ويسئلون» (الزخرف ١٩)، أى: هل عاينوا حقيقة خلقهم؟

إن بلوغ الإبداع مرحلة «المشاهدة» بدخول دائرة «المقام» لايتحقق إلا بتجرد كامل، وتأمل باطنى يهمل الرؤية الخارجية، لأنها لا تقدم إلا السطوح الخارجية الخادعة، وهذا الإهمال المقصود يقود الإبداع إلى التعامل مع (المادة الخام) للحقيقة.

وإذا كانت الرؤية تعنى موقف الإبداع من العالم، فإن المشاهدة تعنى الالتحام بالعالم حتى يصعب القول بأن هناك ذاتا وموضوعا؛ لأن كليهما قد استحال إلى كائن جديد يقوم على الأحادية التى أوضحناها فى الحديث عن مصطلح الحالة، وإن كان المقام أوغل فى الأحادية. يقول محمد بنيس فى «حضرة»:

قلق سيد
والظلال ارتمت
هجرة
تترسخ فى سلسبيل الكلام
هو ذا الطفل يفجأه
سره
وحده
يتهجى الظلال القديمة
يسلم حضرته لمشيئتها
وينام[٢٣]

إن حركة المعنى فى الدفقة تتفجر من دال داخلى هو «القلق» الذى يشكل حالة دائمة، وهذه الديمومة حولت

الحالة إلى «المقام»، حيث تنكشف الحقائق الأول، وتسلط المشاهدة عليها داخليا، برغم ما توهمه الصياغة من تعاملها مع مفردات خارجية، فـ «الظلال» تقدم الوجود الوهمي أو الخادع، و «الهجرة» تشير إلى الانسلاخ عن المادى، و«الطفل» يستحضر «البراءة الأولى» أو «الصفحة البيضاء للوجود» و «السر» مؤشر السلطة الفوقية فى التحامها التنفيذى بالإنتاجية السفلية، وهو التحام يمهد لقراءة الحقيقة عندما تلتحم بالزمن القديم لمشاهدة البدايات التى يمكن أن توقف حالة القلق، أو تلغيها تماما.

وإذا كان محمد بنيس قد دخل المقام فى حالة «القلق» الوجودى، فإن قاسم حداد يدخله من حالة «التحول» الحضورى، يقول فى «تراث الليل»:

أنا الحطب الذى للنار

كل سقيفة وشم على جسدى

يدى فى زعفران الليل

يا وجعا تراثيا

أنا الحطب الذى مثل الرماد الكامن المرصود (٢٤)

فبين «الحطب» ـ فى السطر الأول ـ الذى يتهيأ لعملية التحول الجوهرى بالدخول فى دائرة «النار» وبين «الرماد» الذى استحال إليه ذلك الحطب ـ فى السطر الأخير ـ مساحة واسعة لهذا التحول الموازى لتحولات الوجود عامة، وتحولات الذات خاصة؛ حيث أصبحت هذه الذات نسخا للوجود، أو انعكاسا رمزيا له، لكنه انعكاس مشحون بالألم القديم، ألم الميلاد الذى لم يتوقف بلوغا للحظة الحضور «أنا الحطب».

فالمشاهدة قد تفجرت من منطقة الحاضر، ثم أخذت طبيعة تراجعية للإمساك بالمادة الأولية، ثم ارتدت إلى منطقة الحاضر المهيأة لاستقبال الآتى «المرصود»، فالمقام هنا مقام معقد نتيجة للصدام بين الذات ومصيرها المحتوم.

ويتدخل «المقام» أحيانا، لإنتاج حالة داخلية تعتمد التمزق والانفصام، مع نقل الحالة من طبيعة الاستمرار الدائم، إلى «التجدد» الذى يتنامى أحيانا، ويتراجع أحيانا أخرى، لكنه يحتفظ لنفسه بحق السكنى الداخلية المتحركة. يقول محمد مهران السيد فى «صخب الخصام»:

بعضى يموت

والبعض منكفئ صموت

أى الظنون تشيلنى

وتحطنى

وتزف بشراها إلى النبض الخفوت

صدأ مقيت

كالنمل يسرى فى النخاع ويستميت

والعنكبوت

بعضى يشرنق ما تبقى فى حنايا الروح

من أثر السكوت (٢٥).

إن دخول الدفقة دائرة المقام يعتمد التمزق الداخلى «بعضى يموت»، لكنه تمزق يتهيأ ـ تقديريا ـ للتلاؤم بين «البعض الميت» و «البعض الصامت»، وتتدخل «الظنون» بوصفها ممثلة البعد الذهنى «للمقام»؛ حيث يتجه النص للتسامى إلى الفوقية «تشيلنى»، ثم النزول إلى التحتية «تحطنى»، فى حركة متجددة ومتتابعة لمواجهة فاعلية «الموت والصمت»، لكن «الصدأ» يتدخل ـ بدوره ـ لإلغاء فاعلية هذه الحركة المزدوجة، حيث تلجأ «الروح» إلى «شرنقة الصمت» العاجز عن مواجهة الحقيقة الوجودية التى تمت مشاهدتها.

(٦)

إن توجه الشعرية إلى المواقف والأحوال والمقامات لاينفى أنها كانت تتوجه أحيانا إلى التعامل مع «اللحظة» المحدودة بزمن سريع يساوى قدر نظرة العين،حيث تتحول «اللحظة» إلى نوع من «الملاحظة» (٢٦).

يقول باشلار: إن الحقيقة الزمنية تكمن فى «اللحظة» بوصفها وجودا بين عدمين، عدم الماضى، وعدم الآتى، ومجموع «اللحظات» هو الذى ينتج الديمومة بتجددها المستمر، دون أن يرتبط هذا التجدد بنمو الماضى، أو استمرار الحاضر.

إن الإبداع عندما يتوجه برؤيته للعالم يجد نفسه فى مواجهة مباشرة مع الزمن متمثلا فى «اللحظة» المفردة، كأنها وعى مستقل بذاته عما يسبقه وما يلحقه، أو لنقل إن اللحظة تساوى الحاضر الذى يشد الرؤية إليه، ويجذبها نحوه، والرؤية - بدورها - تسعى إلى تجميد لحظة الحضور وقطعها عما سبقها، وما يمكن أن يلحقها، وفى هذه الحالة تتمكن من استيعاب «اللحظة» بكل مكوناتها المأساوية أو غير المأساوية، ثم تنتقل إلى لحظة أخرى، منتجة سلسلة من اللحظات المنفصلة والمتصلة على صعيد واحد، وهو ما يتيح لعملية التركيز الجزئى والاستيعاب الشمولى أن تكتمل، حيث تكون «اللحظة» منطقة الإدراك الفعلى للواقع المحدود المباشر، وتكون «اللحظات» منطقة الإدراك الكلى للعالم الداخلى والخارجى على حد سواء، وهذان الإدراكان لا يشيخان أبدا. يقول أحمد سويلم فى «الفراشة»:

امتطى صهوة النار حين أحدثكم
أصدقائى
وأراكم بزاوية من زوايا النظر
حين تنبش أظفاركم رحم السر
تنزعون جنينا ..
ملامحه من ملامحكم أيها الأصدقاء (٢٧).

تتجلى اللحظة - فى هذه الدفقة - على عدة مستويات، المستوى الأول: تتجسد فى مساحة مكانية «صهوة»؛ إذ إنها بارتفاعها ومحدوديتها تسمح برؤية محدودة أيضا، وبخاصة أنها سرعان ما تذوب بالتضايف إلى «النار»؛ لأن هذا التضايف يعوق عملية الاستقرار وامتداد الرؤية.

المستوى الثانى: تأتى «اللحظة» فى صيغة مباشرة «زاوية النظر»، وهى زاوية تحاصر «الرؤية» «أراكم» فى أضيق مساحة زمنية ممكنة، ثم يأتى المستوى الثالث فى «حين» الذى ينتج الزمن المحدود أحياناً، وغير المحدود أحيانا أخرى.

إن مجموع هذه المستويات - برغم محدوديتها - هيأت للشعرية نوعا من الرؤية المزدوجة التى تتسلط على اللحظة الخاطفة لترصد السطح والعمق لتعلن عن وقوع العالم فى دائرة «التشابه» الذى يولد فاعلية تدميرية عميقة، دون النظر إلى ما يسبق لحظة التدمير التوالدية أو ما يلحقها.

وإذا كان سويلم قد اعتمد «اللحظة» فى إنتاج شعريته، فإن سعدى يوسف يعتمد «اللحظات» فى تتابعها المسلط على الواقع التنفيذى، يقول فى «تربية»:

أبدات، إذن، تشرب قهوتك الأولى
فى أولى ساعات الفجر...
فى الساعة ٣
مثلا ؟
أبدات تخبئ أوراقك
عن صحف تعرفها
وعيون لا تعرفها
عمن أحببت طويلا...
مثلا ؟
أبدات تغير عادات كى تعتاد سواها :
ألا تحلق يوميا
ألا تكوى قمصانك
ألا ترفع مسمعة الهاتف حين يرن
مثلا ؟ (٢٨)

إن شعرية الدفقة تتعامل مع مجموعة لحظات منفردة، تستخلص منها فاعليتها التداولية، لتعود وتصوغها فى إطار كلى يشكل لحظة ممتدة تمزج فيها بين الزمانى والمكانى، والمعتاد وغير المعتاد، فهناك لحظة «الفجر» المحددة فى الثالثة، وهناك لحظة «تخبئة الأوراق»، ثم تتوالى اللحظات المسكونة بالفعل اليومى «الحلق» «كى القمصان» «رفع سماعة الهاتف»، وهذه اللحظات التى تتبدى منفصلة فى السطح، تعود - فى العمق - لتشكل موقفا حياتيا مزدحما بالقلق والتوتر، حيث الصدام الحتمى بين المحدود وغير المحدود، بين المقيد والمطلق، وهو ما تشعله صيغة التساؤل المسيطرة على الدفقة كلها.

وربما كان الركود الذى يتجلى فى الواقع وراء هذا التمزق الزمنى إلى لحظات؛ لأن هذا الركود لم يعد يسمح للإبداع بأن ينتج شعرية ممتدة أو طويلة تعتمد التلاحم لا الانقطاع، فهل يمكن القول بأن الشعرية فى سبيلها لتعود إلى «وحدة البيت» التراثية؟ وبرغم ما قلناه عن اللحظة من

جزئية أو محدودية، فإنها تمثل الزمن اليقينى لوعى الإبداع بنفسه، لأن هذا الوعى ميت مع الماضى، ومعدوم مع الآتى ـ كما سبق أن أوضحنا ـ، فاللحظة الماضية هى الموت نفسه ـ كما يقول كمل ـ لاحتوائها على عوالم زالت، وسماوات انمحت، والمجهول المخيف نفسه فى ظلمات المستقبل الذى ينفتح على عوالم لم تنشأ بعد (٢٩).

إن اللحظة بطابعها الحضورى المغرق فى الحياتية، تحمل قدرا هائلا من القوة والبداهة الإيجابية، حتى ولو تسلطت على ذرات واقعية لا تحمل شيئا من هذه القوة أو الإيجابية، بل ربما كانت شيئا بلا قيمة أصلا، وذلك أن اللحظة تسكن الحاضر دون نظر إلى مكوناته، وإحساس الحضور هو إحساس الحياة ذاتها، فبين اللحظة والحياة تطابق مدهش كما يقول روبنال أيضا (٣٠)، ومن ثم يؤثر الإبداع أن يتوجه إلى المشهد الذى يواجهه عن قصد أو بغير قصد بوصفه اللحظة التى تنتهى ولا تنتهى على صعيد واحد.

يقول فريد أبو سعدة:

فى السادسة
يكون البحر رماديا
محتارا بين الفضة
واكاسيد الفضة
هذى أول «ترمايات» الرمل
تحيى الجندى المجهول وتمضى
تتثنى كالديدان
وكان «الكمسارى» يتم الإفطار على المقهى
ويوزع فى الصحاب شتائمه الناعمة
ويضحك
حتى ينهض فيه سعال الصبح (٣١)

إن اللحظة، هنا، ملازمة للهوس باليومى الذى أغرق فيه الجيل الأخير من شعراء الحداثة، وقد دفعهم هذا الهوس إلى مناطق قد تكون مليئة بالقبح: «الشتائم» «السعال» «الديدان»، وقد تبتعد عن هذه المناطق دون أن تبلغ الجمالية: «أكاسيد الفضة» «ترمايات» «الكمسارى» «المقهى»، وهذا وذاك لايكاد يمثل بعداً إيجابيا فى رؤية الواقع، لكن الشعرية تعلو به إلى آفاق جمالية إبداعية، فهناك اللحظة المسلطة على البحر لتنقله إلى مؤشر حيادى «رماديا»، ثم من الحياد تتوالى اللحظات راصدة حركة الواقع العينية الجامعة «للترمايات» و«الجندى المجهول» و «الشتائم» و «الناعمة»، «والضحك» و«السعال»، فهو رصد للاستقبال المهيئ للتقبل فى لحظة بعينها، قد تسبقها أو تلحقها لحظة تقبل كامل، لكن هذا لا يتدخل فى إنتاج الشعرية الحاضرة.

ومع الهوس بالتداولى والحياتى فى إطار اللحظة أو اللحظات، نلحظ انغماس الشعرية الأخيرة فى فضاء الجسد وتحولاته الداخلية والخارجية، لكن هذا التحول كان ـ أحيانا ـ يأخذ طريقه إلى منطقة العرفانية ليستحيل إلى مؤشر على الفانى، كما يأخذ طريقه ـ أحيانا أخرى ـ إلى التداولى المبتذل، وفى هذا وذاك فإن الشعرية تعمل على مزجه بالموروث الأسطورى والشعبى، وشحنه بالإسقاطات الجنسية فى جرأة لا تقل عن جرأة الشعرية العباسية فى كثير من إبداعاتها.

يقول محمد الحمامصى:

أنثى يتوق لهولها جسدى ،
فينزل فى شواردها ويسعى بين نهديها
يعلق قلبه جبلا من العشق المعز بها ،
يفك جراحه كى تصعد الآلام تسبقه إلى أنفاسها،
متشابك وهج العصارة
والتزاوج حادة قطرات بهجته على جسدين،
أشهد بانفلات الوقت من زمن احتدامهما. (٣٢)

إن الشعرية، هنا، تقتنص اللحظة الجسدية فى تفاعلاتها الشبقية محاولة أن ترتفع بها إلى أفق من الرغبة «الناعمة المحتدمة». وتصادم هاتين الصفتين يتوافق مع تصادم الصياغة ذاتها «يتوق ـ لهولها»، ولا يخفف من هذا الصدام ولوج الشعرية إلى «جبل العشق»، بل إن الصدام يتنامى ليدخل دائرة الشبقية مباشرة فى «تزاوج الجسدين» و «قطرات البهجة»، فالدفقة فى صعودها ونزولها تحافظ على ربط الجسد بالشبقية المتفجرة من الذكورة والأنوثة على حد سواء.

إن شعرية الجسد قد تغاير من ثنائية الأعلى والأسفل، حيث تربط العلو بالمطلق المقدس، والنزول بالجسدية المفككة المفرطة الحسية. يقول أمجد ناصر فى «مقاطع من سورة الجسد»:

سيكون لهم النحل
المنبجس من رحيق الإبط
ستكون لهم استدارة النهد
وحفيف الأصابع ...
ولن يحلموا بأشياء أخرى
فى هذا الحضور
سيقرؤون آيا من الكتاب
ويميلون برؤوسهم إلى الخلف (٣٣).

إن الدفقة - هنا - تغوص فى اللحظة الجسدية بكل مفرداتها لتحاول نقلها إلى اللحظة الآنية من حيث التحقق، وإن احتفظت بها فى لحظة الحضور من حيث التأمل والإدراك. لكن يلاحظ أن الإدراك يعتمد على غياب من يعيشون بالجسد وينتظرونه فى مؤشراته الشبقية «الإبط» «النهد»، ويقدمون أداة التعامل معه «الأصابع» بوصفها المعهد المثير، ثم تنطفئ هذه الطاقة الجسدية السفلية عندما تسعى الشعرية إلى دائرة الأعلى «قراءة آى الكتاب». وهنا يميل - الذين سبق غيابهم - برؤوسهم إلى الخلف فى حركة محايدة لا تعنى رفضا أو قبولا، وإنما تعلن عن انتظار للحظة حضورية أخرى يتوحد فيها الأعلى بالأسفل ليسموا به عن ماديته.

(٧)

إن ما عرضناه من تحول الشعرية عن التجربة إلى المواقف والأحوال والمقامات، ثم دخولها إلى دائرة اللحظة، يمثل خصوبة فى هذه الشعرية، لأنها لا تعرف الركود أو التوقف، إن هذا التحول لا يعنى نفيا للتجربة، بل هى قد مارست فاعليتها فى مرحلة أو مراحل زمنية بعينها، ومازالت تمارسها مع بعض الإبداعات الحاضرة التى حافظت على قدر كبير من خصوصية الشعرية فى المرحلة الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية. لكن شعرية الحداثة بكل أطرها المفارقة استدعت تجاوز التجربة تبعا لاعتمادها «الرؤية» أحيانا، و«المشاهدة» أحيانا أخرى، وانحصارها فى «اللحظة» أحيانا ثالثة.

إن تجاوز الشعرية مفهوم التجربة قد فتح النص على عوالم داخلية وخارجية ما كان يعطيها عناية، أو لنقل إن اهتمامه بها كان عابرا أو محدودا، فلاشك أن شعراء الجيل الأول من الحداثة كانت لهم مغامراتهم العرفانية، وكانت لهم لحظاتهم التى يغوصون فيها باليومى المزدحم بالتفاصيل الحياتية، وقد أنتجوا ذلك فى لغة تداولية تقترب من لغة الشارع والمقهى، لكن ذلك لم يمثل حركة إبداعية متكاملة أو ممتدة، وإنما كان بمثابة تنويعات فرعية أو هامشية سرعان ما كانت تتوقف لالتقاط الشعرى فى الموضوع واللغة على السواء.

إن الجيل الأول إذا كان قد وظف البعد الصوفى، فإنه كان بوصفه أداة. أما فى المرحلة الأخيرة، فإن هذا البعد أصبح مستهدفا إنتاجيا فى ذاته، حيث توازت الشعرية مع العرفانية بكل عمقها الباطنى، وبكل شطحها المفارق لقانون الوجود، وهو ما حول الطبيعة الإدراكية للشعرية من رؤيا العالم إلى مشاهدته، وهى مشاهدة كانت تتجاوز السطوح، وتجرد الظواهر لتلحظ فيها نوعا من «الخواء»، ومن هنا كان يتبدى النص أحيانا كأنه مفرغ من المعنى، بينما هو فى الحقيقة مزدحم به، لكن سرعة الحركة توهم أحيانا بعدم الحركة، أو توقفها فى نقطة لا تفارقها.

لقد كانت الشعرية تتربص بالمعنى لتحوله إلى نوع من التحليق الإشراقى، أو تنزل به إلى الحياتى، وقد حققت فى ذلك بعض الإنجازات، وهى مازالت تتربص بالشكل لتمارس فيه مغامراتها، وهو ما انتهى بهذه المغامرات إلى «قصيدة النثر». صحيح أن هذا النوع الإبداعى كان حاضرا فى مسار الشعرية العربية على نحو من الأنحاء، ولكنه لم يستفض كما استفاض فى الشعرية الأخيرة، وبخاصة مع الثمانينيين والتسعينيين.

إن شعرية الحداثة ـ على هذا النحو ـ كانت متحركة زمانا ومكانا فى كل الاتجاهات المتقابلة، فلم يعد لها منطق يحاصر حركتها على نحو ما تحدده التجربة، بل إن الشعرية استحالت إلى سؤال دائم لايعرف طريقا إلى أية إجابة، وهو ما يجعل النص سابحا فى فضاء معتم؛ لأنه يؤثر الظلمة وينفر من الإضاءة، والعتمة تؤثر البواطن أكثر من السطوح، وتؤثر المجهول بكل احتمالاته الإنتاجية التى توافقه، وذلك كله لا يمكن تقبله إلا فى إطار المواقف والأحوال والمقامات التى عرضنا لها.

إن اتخاذ الشعرية هذه الدوائر مراكز إنتاج للنص يطرح علينا مداخل إضافية لقراءة هذا النص، فهناك النص المكتوب، والنص الذى يكتب نفسه، والنص القارئ، والنص المقروء، ونص الشارع والمقهى، وهو ما نرجو أن نفرغ له فى دراسة أخرى.

الهوامش:

(١) فاروق شوشة: **وقت لاقتناص الوقت**، غريب للطباعة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٩٦، ص ٤٣، ٤٤.

(٢) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى ـ الخانجى بالقاهرة ط ٣ سنة ١٩٧٩، ص ١٢٦.

(٣) حسن فتح الباب: **سلة من المحار**، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سنة ١٩٩٥، ص٥١.

(٤) عبد الحليم الحفنى: **الموسوعة الصوفية**، دار الرشاد ـ سنة ١٩٩٢، ص١٣٠.

(٥) أحمد الشهاوى: **أحوال العاشق**، الدار المصرية اللبنانية ـ سنة ١٩٩٦، ص ٦٧.

(٦) فاروق جويدة: **ويبقى الحب**، دار غريب للطباعة ـ سنة ١٩٧٧، ص ٣٥.

(٧) محمد أحمد العزب: **الأعمال الشعرية الكاملة**، الطبعة الأولى ـ سنة ١٩٩٥، ص ٥٨١.

(٨) انظر: أدونيس: **زمن الشعر** ـ دار العودة ـ بيروت ط ٢، سنة ١٩٧٨: ٢٧٨.

(٩) حازم القرطاجنى: **منهاج البلغاء** ـ تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ـ دارالغرب الإسلامى، ط ٣، سنة ١٩٨٦، ص ١١.

(١٠) حسن عبد الله القرشى: **أطياف من رماد الغربة** ـ دار الشروق، سنة ١٩٩٠، ص٢٥.

(١١) أحمد عبد المعطى حجازى: **أشجار الأسمنت** ـ مركز الأهرام للترجمة والنشر، سنة ١٩٨٩، ص ٦، ٧.

(١٢) النفرى: **المواقف والمخاطبات** ـ تحقيق: آرثر أربرى ـ تقديم: عبد القادر محمود ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٥، ص ١٢٦.

(١٣) انظر: **لسان العرب** لابن منظور ـ طبعة دار المعارف ـ مادة: وقف.

(١٤) عبد العزيز المقالح **هوامش يمانية** ـ عبد العزيز المقالح ـ دار العودة ـ بيروت. سنة ١٩٧٧، ص ٥٧٠.

(١٥) محمود درويش: **أعراس** ـ دار العودة ـ بيروت ط ١٢، سنة ١٩٨٧: ٦٤٥.

(١٦) سيف الرحبى: **رجل من الربع الخالى** ـ دار الجديد، سنة ١٩٩٣: ٢٥.

(١٧) محمد إبراهيم أبو سنة: **رقصات نيلية** ـ مكتبة غريب، سنة ١٩٩٣، ص٢١، ٢٢.

(١٨) محيى الدين اللاذقانى: **من كان حزينا فليتبعنى** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٤، ص ٢٠.

(١٩) محمد عفيفى مطر: **احتفاليات المومياء المتوحشة**، سيناء للنشر، سنة ١٩٩٤، ص ٤٤.

(٢٠) حسن طلب: **أزل النار فى أبد النور** ـ النديم للصحافة والنشر، سنة ١٩٨٨، ص ٧٠، ٧١.

(٢١) ابن رشيق: **العمدة** ـ مطبعة أمين هندية بمصر، سنة ١٩٢٥، ص ١/ ١٣٨.

(٢٢) الجرجانى: انظر: **التعريفات** ـ ضبطه محمد بن عبد الحكيم ـ دار الكتاب المصرى اللبنانى، سنة ١٩٩١، ص ١٤١، ١٤٢، ٢٧٦.

(٢٣) محمد بنيس: **هبة الفراغ** ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، سنة ١٩٩٢، ص ١٨.

(٢٤) قاسم حداد: **يمشى مخفورا بالوعول** ـ رياض الريس للكتب ـ لندن: ٢٢.

(٢٥) محمد مهران السيد: **تعب الشموع** ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ١٩٩٦، ص ٤٠.

(٢٦) انظر: **لسان العرب** ـ مادة لحظ.

(٢٧) أحمد سويلم: **الزمان العصي** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٥، ص ١٢.

(٢٨) سعدى يوسف: **جنة المنسيات** ـ دار الجديد ـ بيروت، سنة ١٩٩٣، ص ٢٦.

(٢٩) انظر: بشلار: **حدس اللحظة** ـ تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم ـ آفاق عربية ـ بغداد سنة ١٩٨٦، ص ٢٠.

(٣٠) السابق، ص ٢٥.

(٣١) فريد أبو سعدة: **الغزالة تقفز فى النار** ـ كتاب الغد، سنة ١٩٩٠، ص ٦٦، ٦٧.

(٣٢) محمد أحمد الحمامصى: **الجسد والحلم** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٢، ص ٢٠.

(٣٣) أمجد ناصر: **أثر العابر** ـ دار شرقيات، سنة ١٩٩٥، ص ٦٨.

تأنيث القصيدة
قصيدة التفعيلة بوصفها علامة
على الأنثوية الشعرية

عبدالله محمد الغذامى*

ـ ١ ـ

لا أظننا قد تبينا المعنى العميق لكون الفتح الشعرى الحديث قد تم على يد امرأة.

ففى عام ١٩٤٧ وقعت الكوليرا فى مصر، وهناك فى بغداد وقعت «كوليرا» أخرى.

إحداهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة ومشروع إحياء.

هذه مسألة معروفة فى تاريخها وتاريخ ما أعقبها من نقاشات ومجادلات ملأت صفحات ديوان العرب الحديث.

والكل يعرف حكاية قصيدة «الكوليرا»[١] لنازك الملائكة وعلاقتها بوباء الكوليرا الذى أصاب مصر عام ١٩٤٧. ثم ما جرى، من جدل طويل حول انطلاقة الشعر الحر وبدايته وريادته، مما هو من معروف القول والبحث[٢].

*كلية الآداب، جامعة الملك سعود ـ الرياض.

ولكن موضوعنا هنا هو فى طرح الأسئلة حول هذه الحادثة الثقافية وارتباطها ارتباطاً مركزياً بنازك الملائكة.

أقصد نازك المرأة الأنثى التى حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة، وهو عمود الشعر.

هذا هو السؤال الذى لم نتنبه إليه ولم نقف عنده ولم نطرحه على أنفسنا[٣]. فكيف حدث هذا من أنثى، والأنثى فى المعتاد الثقافى مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز...؟

ثم ماذا جرى بعد هذا الاغتصاب والانتهاك الجرىء ضد عمود الفحولة...؟

ـ ٢ ـ

الشعر شيطان ذكر ـ كما يقول أبو النجم العجلى ـ وهو جمل بازل ـ كما يقول الفرزدق ـ[٤]، والجمل البازل هو الفحل المكتمل، وبما إنه كذلك فهو طعام الفحول. والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هى مقام الرجال

الأوائل أهل الكمال والتمام. وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتتقلص المنزلة جيلاً بعد جيل حتى ذلك اليوم الذى لا يبقى فيه للاحقين أية مزية أو فضل على سابقيهم؛ لأن الأول ما ترك للآخر شيئًا، منذ أن أكل الفحول الجمل البازل وراح الشعر كله والمعنى كله إلى بطن الشاعر الأول، فحل الفحول.

وليس للأنثى بوصفها كائنًا ناقصًا أى نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعر، فالجمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور، والشيطان لا يجالس إلا الفحول لأنه ذكر وليس أنثى. ولذا، صارت العبقرية الإبداعية تسمى «فحولة» وليس فى الإبداع «أنوثة»، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض شعر فلابد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكدًا فحوليتها وعدم أنوثتها لكى تدخل على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة، هذا ما جرى للخنساء[٥] وهو مثال واحد يتيم لم يتكرر فى ثقافة الشعر على مدى لا يقل عن خمسة عشر قرنًا.

هذا هو المشهد الثقافى الذى يطغى على ذاكرة الثقافة قبل ظهور نازك الملائكة فى عام ١٩٤٧.

ومن هنا، فإن ظهور هذه المرأة فى هذا الوقت ليس بالشئ العادى وليس بالشئ الطبيعى - إذا فسرنا مفهوم الطبيعى بناء على المعطى الثقافى وليس المعطى الفطرى.

والوقائع تؤكد أن الحدث لم يكن عاديًا، وهذا أمر نستطيع استكشافه من خلال ردود الفعل على مشروع نازك الملائكة. وقد جاءت الردود بوصفها بعض أدوات الفحولة فى الدفاع عن ثقافة الفحول وأخذت بالتسلسل التالى:

(أ) كان أول رد فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولوية على نازك، وقد كتبت بحوث كثيرة ودراسات متعددة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولوية وينفون عنها الريادة ويؤكدون أن قصيدة «الكوليرا» لم تكن القصيدة الأولى فى اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر، وينسبون ذلك إلى رجال سابقين عليها أو معاصرين لها.

المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة؛ بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فحل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة، وعاجزة لا قادرة، وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان فى فنون الفحول[٦].

(ب) كانت هذه واحدة من أدوات الفحولة فى مكافحة تلك الآفة المؤنثة، ولعل الثقافة بحسها المذكر لم تكن على ثقة تامة من نجاح خطتها الأولى فى إنكار أولوية هذه المرأة المدعوة بنازك الملائكة فأتبعت الثقافة متمثلة برجالها الفحول هجومها على هذه الأنثى بحيلة أخرى، وجرى القول بأن قصيدة «الكوليرا» ليست قصيدة حرة وأنها - فحسب - نوع من أنواع الموشحات.

وهذه حيلة خبيثة قال بها أحد المستشرقين[٧]، مانحًا خدماته للدفاع عن فحولة الضاد.

ولو نجحت هذه الحيلة فستكون الريادة حينئذ من نصيب أحد الفحول، وتحديدًا بدر شاكر السياب، وسيجرى طرد المرأة عن هذا الشرف المذكر.

(جـ) وتأتى الحيلة الثالثة فى الدعوى التى تقول إن قصيدة نازك الملائكة «الكوليرا» ليست سوى تغيير عروضى، وهذا أمر لا يعبأ به، والأهم هو التغيير الفنى، وهذا فى زعمهم لم يحدث إلا بعد سنة من نشر «الكوليرا»؛ أى فى عام ١٩٤٨ فى قصائد مثل «فى السوق القديم» للسياب و«الخيط المشدود لشجرة السرو» و«الأفعوان» لنازك[٨].

وهذا مسعى يهدف إلى زحزحة الحدث وتحييد مفعوله، ونقله من فعل التكسير الحسى لعمود الشعر المتمثل بقصيدة «الكوليرا» إلى التغيير الفنى الذى يغفل مسألة التكسير ورمزيتها.

إنها محاولة لمداراة المعنى العميق لحادثة كسر عمود الفحولة على يد أنثى، وبالتالى فهو حفاظ على ماء وجه الفحولة وتستر على حادثة الانتهاك، وإلغاء هذه الواقعة من الذاكرة بواسطة تهوين أمرها وسلب المعنى الدال منها. وبذا، لن تكون المرأة سوى واحدة من آخرين أسهموا فى تغيير مضامين الشعر، وكلهم رجال يفعلون فعل الرجال، وهى تفعل فعلهم كشأن جدتها الخنساء مع فحول زمانها.

(د) ثم أخيراً يأتينا فحل آخر أحس أن الدفاعات الأولى كلها لم تكن كافية لحماية الفحولة والثقافة الذكورية، فلعب لعبة متمادية فى دهائها فراح يعطى نازك الملائكة الحق فى الشاعرية، ولكنه ينكر عليها تجرؤها على التنظير للحركة الشعرية. ويروح يسخر من أفكارها النقدية ومن رؤاها الفكرية ويقرعها تقريعاً لاذعاً على كل رأى رأته أو قول قالت به أو قاعدة أسندت إليها أو قانون اكتشفته، وكأنه يقول لها: «مالك ومال شغل الرجاجيل»[٩].

وأن تكون المرأة شاعرة فهذا أهون على الفحول من أن تكون منظرة وناقدة وصاحبة رأى وفكر ونظرية.

هذه دفاعات أربعة لا يعجزنا أن نلاحظ البنية العسكرية فيها، فهى تماثل الخطوط العسكرية من خط دفاع أول ثم ثان إلى رابع، وكل خط يكون أكثر تحصيناً وأقوى احتياطاً من سابقه. والفكر العسكرى بوصفه أبلغ أنواع الفحولة وأشدها ذكورية هو ما يدير دائرة الحوار الذى هو علمى فى ظاهره، ولكنه فى جوهره ليس سوى خطاب فحولى، استنهض ذاته وحكحك أدواته وأسنة أقلامه لمكافحة هذه الأنثى المتجرأة على سلطان الفحولة وعمودها الراسخ.

ـ ٣ ـ

ماذا فعلت نازك الملائكة بعمود الفحولة؟

فى ظاهر الأمر لم تكن المسألة سوى تغيير عروضى تجريبى، هذا ما يبدو على سطح قصيدة «الكوليرا» المنشورة فى أواخر عام ١٩٤٧.

ولقد تعامل الدارسون مع هذا المستوى السطحى التجريبى وانطلقت الدراسات تحوم حول هذا الأساس العروضى والفنى الخالص، وكأن المسألة مسألة تجديد أدبى شعرى لا أكثر. ولقد أسهمت نازك الملائكة نفسها بتغذية هذا المنطلق الفنى الصرف، ربما لأنها لم تكن تعى أبعاد فعلتها وخطورة ما أقدمت عليه، بسبب هيمنة النسق الثقافى، الذى هو نسق ذكورى، عليها، وتطبعها بشروط هذا النسق المذكر وخضوعها لذهنيته.

ولربما أنها كانت تعى أبعاد فعلتها فتظاهرت بعكس ذلك وأوحت للفحول بأنها ليست سوى شاعرة تسعى إلى تجديد ديوان العرب ومد يد مؤنثة تعاضد الفحول فى مسعاهم التطويرى. وهذه لعبة ـ لاشك ـ أن المرأة المثقفة لجأت إليها دائماً، لتحتمى بها، وهذا ما تكشف عنه إحدى رسائل مى زيادة إلى باحثة البادية حيث نقرأ قولها:

أسيادنا الرجال.. أقول «أسيادنا» مراعاة بل تحفظاً من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنون أن النساء يتآمرن عليهم.. فكلمة «أسيادنا» تخمد نار غضبهم.. إنى رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون[١٠].

هذا قناع ثقافى وقائى تستعمله المرأة كى تعبر ذلك الطريق الطويل الشائك وسط إمبراطورية الفحولة. ويبدو أن نازك الملائكة قد تدرعت بهذا الوقاء كى تتمكن من حماية مشروعها من غضبة فحولية مدمرة.

لكن ما أقدمت عليه نازك لم يكن مجرد تغيير فنى، ولو كان ذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها تاريخ الأدب وسجلت أدوارها التغييرية فى حدود الشرط الفنى لا أكثر.

إن عمل نازك كان مشروعاً أنثوياً من أجل تأنيث القصيدة. وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد ـ أولا ـ إلى تهشيم العمود الشعرى، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة.

ولقد أقدمت على ذلك ببصيرة تعى حدودها وتعرف حقوقها، فأخذت نصف بحور الشعر. والنصف دائماً هو نصيب الأنثى. ولذا، فإن نازك لم تطمع فيما هو ليس حقاً لها.

أخذت ثمانية بحور هى الرجز والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والهزج، ومعها السريع والوافر، وتركت الثمانية الأخرى.

وفى هذا الأخذ والترك علامات واضحة على مشروع التأنيث، فالمأخوذ هو النصف، والنصف هو نصيب الأنثى.

كما أن البحور الثمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة، من حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص. كشأن الجسد المؤنث الذى هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشرط الحيوى فى تولد الحياة فيه وتمددها من داخله وانبثاقها منه، ثم يعود فيتقلص وتستمر فيه سمة قبوله للزيادة والنقص وقدرته على «النزف» دون أن يفقد حياته. وهذه صفة تتوفر فى البحور الثمانية المختارة؛ فهى بحور تقبل الزيادة والنقصان والتمدد والتقلص والتكرار عبر التصرف بالتفعيلة الواحدة زيادة ونقصاً. هى واحدة متكررة كحالة الجسد المؤنث إذ تنبثق منه أجساد وأجساد تتكرر.

كما أن هذه البحور الثمانية هى بحور شعبية متواضعة وقريبة؛ فهى من الناس وللناس، فيها البساطة والليونة والخفة.

أما البحور الأخرى، كالطويل والمديد والمنسرح وغيرها، فهى بحور الفحول. فيها سمات الفحولة وجهوريتها وصلابتها، وفيها من الجسد المذكر كونه لا يقبل التمدد والتقلص وكونه عموداً راسخاً لا ينزف ولا ينتفخ.

ولقد حاول الشعراء الرجال إدخال البحور المذكرة إلى القصيدة الحديثة فلم يفلحوا فى ذلك، فالقصيدة الحديثة تأبى التذكر وهى فى صدد التأنث.

وممن حاولوا ذلك السياب وأدونيس وقبلهما أبو حديد وطه حسين[11].

ولقد أكثرت نازك من الحديث عن هذه القسمة، وتكلمت بشغف واضح عن البحور الصافية، أى البحور المؤنثة، فى مقابل الأوزان غير الصافية؛ الأوزان المشوبة بالتسلط والرسمية والعمودية؛ تلك التى يقوم عليها عمود الفحولة والنظام الأبوى الصارم[12].

إن نازك الملائكة فى عملها هذا تتصدى لتكسير العمود والنسق الذهنى المذكر الذى يقوم عليه الشعر، وتفعل هذا مستعينة بالنصف المؤنث من بحور العروض. وبواسطة هذا النصف الضعيف تواجه النصف القوى وتتصدى له وتقاومه. وتنجح أخيراً فى ترسيخ البحور المؤنثة، نصف العروض، وتكسر العمود الكامل الذى فقد نصفه المذكر. وفتحت بذلك باباً عريضاً سيتسنى للقصيدة الحديثة أن تدخل عبره وتشرع فى التأنث بعد أن انعتقت من عمود الفحولة الصارم.

لهذا، واجهت نازك الملائكة كل أصناف المعارضات والاعتراضات من ممثلى الفحولة الثقافية؛ لأنها امرأة تصدت للعمود وترلت تكسيره عمداً وعن سابق إصرار. ولم تكتف بكتابة الشعر وتجريب أوزان العروض، بل أشفعت ذلك بالتنظير والتخطيط والتفكير والتدبير، ومارست الأمر والنهى والجهر بالرأى والجرأة فى المواجهة، وهذه كلها صفات لم تكن معروفة عن الأنثى فى ذاكرة ثقافة الرجاجيل.

ـ ٤ ـ

ظهرت القصيدة المؤنثة فى عام ٤٧ و٤٨ وظهرت معها حيرة ثقافية حرجة حول تسمية هذه الوليدة الشاذة. فهى مولود مؤنث ولاشك، غير أن الثقافة لما تزل تفكر حسب النسق الذكورى، ولذا جاءت المسميات كلها مذكرة.

وها هى نازك، حاضنة الوليدة، تبادر إلى منح طفلتها اسماً ذكورياً، فتسميها «الشعر الحر»[13]، دون أن تلاحظ انصياعها لشروط الثقافة المذكرة. وقد أظهرت نازك فى مقامات عديدة خضوعها لشروط النسق الثقافى المذكر، وقد أشرت إلى ذلك فى كتابى عن (المرأة واللغة) (ص ٢٠).

ولكن نازك أشارت فى أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأنيث حينما وصفت القصيدة الجيدة بأنها شعر الشطر الواحد، كأنها تقول إنه شعر النصف وشعر البعض، وهو النصف والبعض المهمش فى الثقافة العمودية ذات النسق الجسدى المتكامل عضلياً وشكلياً بواسطة اعتمادها على شطرين صارمين فى تكوينهما الثابت الذى لا يقبل الزيادة أو التقلص، على عكس شعر الشطر الواحد ذى الصفة المؤنثة فى قابليته للزيادة والتقلص[14].

وجاءت خالدة سعيد غافلة عن أنثوية الحركة فأطلقت مسمى «حركة الشعر الجديد» على هذا النوع الشعرى[15].

هذا ما فعلته الإناث فما بالك بما يفعله فحول الثقافة حيث نجد عندهم أنواعاً من المسميات المذكرة، فالنويهى يتردد بين عدد من الأسماء كالمرسل والمنطلق، ويفضل

الأخيـر[١٦]. وغالى شكرى يسميها بـ «حركة الشعر الحديث»[١٧]، مختلفاً مع خالدة سعيد فى الصفة فحسب.

وهذه كلها محاولات لتحويل الوليدة الأنثى إلى كائن مذكر.

غير أن مشروع التأنيث قد بدأ فعلاً، وأخذت الأنوثة الشعرية تشق مسارها وتتغلغل بالتدريج البطئ فى ضمير الثقافة.

وجاء الشاعر صلاح عبد الصبور حاملاً هذا الحس فى مكنون شعوره، ولعله لم يع ذلك، ولكنه بكل تأكيد كان مدفوعاً بهذا الحس الدقيق الخفى الذى بسببه راح فى عام ١٩٦١ يعلن شكوكه وارتيابه من لعبة التسمية، فكتب يقول:

> كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لمسماه، أو ملقياً عليه ظلالاً من الشبهات وخاصة إذا كان هذا الاسم وصفاً، لأن الصفة عندئذ تستدعى نقيضها، كما يستدعى البياض ذكر السواد. وعندئذ تلتمع المقارنة ولا ينال الاسم رضا سامعيه إلا إذا اتضحت المناقضة أيما اتضاح وثبتت أشكالها وألوانها[١٨].

اكتشف صلاح عبد الصبور التناقض والظلم والحيف فى تسمية القصيدة الجديدة. فالأنثى تحمل اسم ذكر وفى هذا تناقض وظلم.

وراح صلاح عبد الصبور يدعو إلى تعديل مصطلح «الشعر الحديث» ونادى بأعلى صوته قائلاً:

حبذا لو أسعفنا ناقد بكلمة أخرى.

وكم هو لافت للنظر أن استخدم عبد الصبور صيغة مؤنثة فطالب بـ «كلمة أخرى» بصيغة التأنيث ولم يطلب «مصطلحاً آخر» بصيغة التذكير. فالمقام مقام تأنيث ـ ولاشك.

ولا يفوتنا أن نشير إلى الحس المرهف والثاقب عند صلاح عبد الصبور إذ أحس بالحاجة إلى «كلمة أخرى»، وإن كان شعوره لما يزل ملتبساً بشروط الثقافة الذكورية، إذ إنه كان يدعو إلى تجنب كلمة «حديث» لكى لا تتصادم مع مصطلح «قديم» وتتناقض معه.

ولقد اضطربت بصيرة الشاعر هنا وتداخلت العوامل الثقافية عنده فتغلبت شروط الفحولة على احتياجات الأنوثة، فلم تبصر عيناه ما كان الحس يوحى به من ضرورة تأنيث القصيدة وضرورة البحث عن تسمية مؤنثة، لا مجرد تسمية لا تتناقض فيما بين قديم الشعر وحديثه.

ومهما يكن من اختلاط فى الرؤية هنا، فإن دعوة عبد الصبور قد فتحت باب التسمية فجاءت الكلمة المؤنثة.

ـ ٥ ـ

جاءت الكلمة المؤنثة..

ولكنها ولدت ولادة قيصرية إكراهية. كرهاً على كره.

حدث هذا بعد أشهر قليلة من ظهور نداء صلاح عبد الصبور ومطالبته بابتكار «كلمة أخرى» تصلح لتسمية القصيدة الجديدة.

جاء ناقد رجل. وهذا هو مطلب عبد الصبور الذى تمنى «ناقداً» ولم يقل «ناقدة».

جاء هذا الرجل من السودان طاوياً فى نفسه النوايا الطيبة، لكن طيبات النوايا تتوه وسط ضواغط النسق الثقافى المهيمن فيأتى الجواب مؤنثاً، لكنه متلبس بالتذكير تلبساً يصل إلى حد طاغ من القمعية والتدجين.

وهذا عز الدين الأمين يخرج إلينا فى مطلع عام ١٩٦٢ مستجيباً لنداء عبد الصبور بعد شهور من صدور النداء، فيلتقط خيطاً واهياً من كلام الشاعر ويحوله إلى كرة صوفية متماسكة النسيج. هذا فعل الناقد الرجل مع اقتراح الشاعر المرهف.

لاحظ الناقد كلمة عبد الصبور حينما أشار إلى أن «التفعيلة هى المصطلح النغمى الذى يستطيع أن يلتقى عنده الشاعر والناقد»[١٩].

لاحظها فقرر الالتقاء بوصفه ناقداً مع قائل الكلمة الشاعر وأطلق عز الدين الأمين الاقتراح الاستلهامى فسماها «شعر التفعيلة»[٢٠].

هكذا جاء الاسم مطابقاً للمسمى، فارتفع التناقض وحصلت الوليدة على اسم مؤنث يتطابق مع أنوثتها، وذلك بعد خمس عشرة سنة من ميلادها.

ولقد ظلت تحمل اسماً مذكراً منذ أن ولدت عام ١٩٤٧، وظلت فى متاهة الحيرة وتلاعب التسميات حتى سخر الله لها رجلاً يسميها فى مطلع عام ١٩٦٢ ويهب لها اسمها المؤنث.

ولكنه حين سماها أصر على أن يعممها، ويا ليتها من فرحة ما تمت.

إنه يسميها ويعترف بوجودها، لكنه يحتقرها ويكرهها كشأن الفحول الجاهليين الذين إذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، كما ورد فى الكتاب العزيز.

إنه يسميها «شعر التفعيلة»، وهو بهذا يستجيب لدواعى تأنيث القصيدة، فالشعر المذكر فى أصله يؤول إلى أنوثة بواسطة الكلمة المؤنثة. ولكنه يروح فيقول إن هذا هو عمود القصيدة الحديثة[٢١]، كأنه بهذا يعيد هذه البنت، ذات الخمسة عشر عاماً إلى بيت الطاعة، بيت عمود الشعر.

لقد كافحت القصيدة هذه من أجل تكسير قيود العمود، ولكن هذا الناقد يصر على تعميدها مرة أخرى، حيث تصدى لربطها بالعمود، محاولاً إحكام هذا الرباط وتوثيقها من داخله.

وبعد أن أحكم الوثاق عليها، وقيدها بالعمود، راح يسخر منها ويقلل من قيمتها. أجل ليست أنثى ناقصة قاصرة..!

إنه يراها طفولة شعرية وعودة إلى الأصل البدائى للشعر ـ ما قبل التطور والنضج[٢٢].

ومن ثم، فإنه من الضرورى وضعها تحت حراسة العمود وملاحظة الناقد الرجل.

إنه يدرك السمة الأنثوية لهذا الشعر الحديث واستخدم كلمة «الأم» و«القصيدة الأم»[٢٣]، مثلما سماها بمسمى مؤنث، وتماثل مع عبد الصبور فى الإحساس بأنوثة هذا الشعر. غير أن اكتشاف الأب الفحل أن المولود أنثى لا يزيده إلا تجهماً ونكيراً واستضعافاً لهذه الكائنة وتحقيراً لها.

هذا ناتج عن الاختلاط الشديد فى ضمير الثقافة فيما بين عناصر الفحولة وعناصر التأنيث، والغلبة طبعاً للتذكير بما إنه النسق المهيمن. ولذا ضاع الصفاء وضاعت التفعيلات الصافية، وصارت فى زعم الناقد الرجل طفولة إبداعية وبدائية ساذجة، بدلاً من أن تكون اختراقاً إبداعياً إعجازياً وانتصاراً مجازياً للقيم المستضعفة والهامشية.

ولذا، فإن الفحولة تجند نفسها أخيراً عبر محاولة يائسة وأخيرة، حينما تصدى أحد النقاد الرجال وواجه الوليدة المؤنثة بآخر رصاصة فى جعبة الثقافة المذكرة، حدث هذا بعد سبع سنوات من ظهور التسمية المؤنثة، وجاء الاقتراح يدعو إلى تسمية مذكرة وعمودية هى «شعر العمود المطور»[٢٤]. إنه حفيد من أحفاد الأب الوالد الخليل بن أحمد، فهو لذا شعر مذكر وهو عمود متجذر، وليست قصيدة حرة كما أنها ليست بنت نازك الملائكة؛ وبالتالى فهى ليست أنثى. إنه ولد ابن فحل وسليل الرجال، وهو مطور وليس جديداً.

على أن وصف الناقد لعموده هذا بأنه «مطور» يحيل إلى مسعى الثقافة نحو إنكار فكرة الاختراق الأنثوى لعمود الفحولة ويسلب عن العملية فكرة التغيير والتكسير وتحطيم الأساس الذكورى «العمودى» للإبداع.

وبما إنه «عمود مطور» فهو ليس سوى سليل للأب القديم.

تلك كانت آخر المحاولات، ولكنها محاولة لم تفلح فى تغيير مسار التاريخ ولم تجد لها نصيراً؛ فالتأنيث قد بلغ مداه وتمكنت الأنوثة من قصيدة التفعيلة.

ـ ٦ ـ

لقد حاولت الثقافة المذكرة التصدى ومواجهة الانتفاضة المؤنثة، وبذلت جهوداً جبارة عل أيدى الفحول من رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة أخرى مختلفة وقال «كلمة أخرى» غير كلمة الناقد والناقدين الفحول.

لقد تأنثت القصيدة حقاً وفعلاً.

ولننظر في دواوين الشعر منذ عام ١٩٤٧ حتى يومنا هذا، حيث نرى قصيدة التفعيلة، بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية، تطغى على وجه ديوان العرب الجديد.

ومن الواضح أن القصيدة التفعيلية قد ولدت أنثى في حضن ماما نازك. ونصوص «الكوليرا» و«الخيط المشدود إلى شجرة السرو» و«ثلاث مرات لأمي»[٢٥] كانت الانطلاقة الأولى في مشروع التأنيث الذي صار بها وبعدها علامة إبداعية في شعر نازك الملائكة.

وإن كان الأمر جلياً ومحسوماً منذ البدء عند نازك، فإنه لم يحدث لدى بدر شاكر السياب إلا بعد تدرج بطيء، غير هين.

فلقد جاءت قصيدته الأولى «هل كان حباً» لتأخذ بنظام التفعيلة، غير أنها حافظت على عمود الشعر الذكوري في لغته وصياغاته وفي ذهنيته ونسقه القولي. ولم تظهر بوادر التأنيث عند السياب إلا بعد ذلك بعام كامل، فجاءت قصيدته «في السوق القديم» مزيجاً من الذكورية والأنوثة، واحتاج الأمر إلى بضع سنوات لكي تجيء «أنشودة المطر» و«المومس العمياء»[٢٦]، حيث يأخذ التأنيث موقعه الجوهري في ضمير النص ونسقه. وهذا ما يحتاج منا إلى وقفة خاصة تستجلي أمره وتتابع تطوراته وانتشاره، في مبحث آخر يأتي، إن شاء الله.

الهوامش:

١ـ نازك الملائكة، **شظايا ورماد**، ١٣٦، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٢ـ كثيرون كتبوا في ذلك ولي دور مع هؤلاء، انظر: عبد الله الغذامي، **الصوت القديم الجديد، دراسات عن الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر**، ص ٢٤ ـ ٤٩، دار الأرض، الرياض، ١٤١٢هـ.

٣ـ أستثني من ذلك إشارة إحسان عباس في كتابه **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص ١٨، عالم المعرفة. الكويت، ١٩٧٨ وهو هناك يفسر أسباب ثورة الشعر الحر على يد نازك الملائكة بشيئين الأول هو في ولع المرأة بالبدعة (الموضة..؟) والثاني في إتقان نازك الملائكة للعروض مما جعلها تجرب إمكانات هذا العروض، وهو يقيس ذلك على ابتكار الأندلسيين للموشحات بسبب ولعهم وحبهم للعروض حسب تعليل إحسان عباس، ص ١٩. وهذا عنده ضرب من «هواية محضة» دافعها الإحساس بالثقة أمام ألاعيب الأوزان والأعاريض، وكأني به قد نظر إلى المسألة على أنها «لعبة» تلعبها نازك الملائكة. ولهذا، لم يلتفت إلى البعد الثقافي الرمزي للحادثة وهو ما تسعى هذه الورقة إلى تأسيسه.

٤ـ أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، ص٢٤ المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق ١٣٠٨ هـ، (تصوير دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨).

٥ـ ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص ١٩٧، طبعة بريل، لايدن ١٩٠٤، (تصوير دار صادر، بيروت، دت).

٦ـ كثيرون فعلوا ذلك منهم يوسف عز الدين، انظر كتابه، **في الأدب العربي الحديث**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ وهناك آخرون كثر قالوا بذلك. ولقد وقفت على ذلك كله في **الصوت القديم الجديد**، ص ٢٤ ـ ٤٩.

٧ـ هو صامويل موريه في كتابه: Modern Arabic Poetry, p. 204 Leiden: Brill, 1977. ولقد تمت ترجمة الكتاب إلى العربية قام بها سعد مصلوح وشفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦. على أن موريه مسبوق إلى هذه الفكرة، وممن سبقوه مصطفى جمال الدين في كتابه **الإيقاع في الشعر العربي** ص ١٥٥ وما بعدها. مطبعة النعمان. النجف الأشرف ١٩.

٨ ـ عبد الله الغذامي، **الصوت القديم الجديد**، ص ٤٣.

٩ـ هو محمد النويهي، انظر كتابه **قضية الشعر الجديد**، ص ٢٤٩، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧١.

١٠ـ مي زيادة، **الأعمال الكاملة** ١ / ١٥٥، جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٢.

١١ـ مصطفى جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص ١٨٦ ـ ٢٠٠.

١٢ـ عن البحور الصافية وغيرها، انظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٥٣ ـ ٧٩، مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٢.

١٣ـ السابق.

١٤ـ نفسه، ص ٥٩.

١٥ـ خالدة سعيد، البحث عن الجذور، ص ٧٢، دار مجلة **شعر**، بيروت، ١٩٦٠.

١٦ـ النويهي، **قضية الشعر الجديد**، ص ٤٥٤.

١٧ـ عالي شكري، **شعرنا الحديث إلى أين**، ص ٧ دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.

١٨ـ صلاح عبد الصبور، مجلة **المجلة**، ديسمبر ١٩٦١، (نقلاً عن عز الدين الأمين ١٠٦).

١٩ـ السابق.

٢٠ـ عز الدين الأمين، **نظرية الفن المتجدد**، ص ١٠٨، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ط ٢.

٢١ـ السابق، ص ١٠٨.

٢٢ـ نفسه، ص ٨٧.

٢٣ـ نفسه، ص ١١٩ ـ ١٢٠.

٢٤ـ عبد الواحد لؤلؤة، مجلة **شعر**، العدد ٤٣، صيف ١٩٦٩، ص ٦٦.

٢٥ـ عن الكوليرا والخيط المشدود، انظر: **شظايا ورماد**، ص ١٣٦ ـ ١٨٥، وعن ثلاث مرات انظر: **قرارة الموجة**، ص ١١٥ ـ ١٢٨، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٥٧.

٢٦ـ انظر: **ديوان السياب**، جـ ١، ص ١، ١٠١، ٤٧٤، ٥٠٩، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

تقنية القناع:
دلالات الحضور والغياب

خلدون الشمعة*

ينتمى النموذج المبكر نسبياً لاستخدام تقنية القناع فى الشعر العربى الحديث إلى مرحلة تحول فى الحساسية الفنية كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشّنها فى قصيدته «كأس» التى نشرت فى عام ١٩٤٠، واستعاد فيها عبر علاقة تناص وتماه، أسطورة ديك الجن الحمصى الشاعر الذى قتل جاريته الحسناء حباً بها وغيرة عليها قبل أن يجبل كأسه من جثتها المحروقة.

ولاشك فى أن معرفة أبى ريشة المباشرة بمصادر الشعر الإنجليزى، بخاصة أعمال براوننج وتينيسون، هى التى نبهته إلى المونولوج الدرامى الذى تربطه بتقنية القناع علاقة اقتران.

غيـر أن القناع لم يتحـول إلى ظاهرة فنية، يمكن رصدها وسبرها واستكناه دواخلها ودلالاتها وأشكال تجلياتها، إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدى الشعراء الرواد من أمثال السياب والبياتى وأدونيس وخليل حاوى وصلاح عبد الصبور. وسواء كان هؤلاء الرواد، على ما فى مواقفهم الفكرية والجمالية من ائتلاف واختلاف، واعين أو غير واعين نقدياً بتقنية القناع وأصولها فى الشعر الإنجليزى، فإن ظاهرة الأقنعة فى الشعر العربى الحديث تومئ إلى جملة من المؤشرات التى سنحاول أن نشير بواسطتها بعض الأسئلة الجوهرية التى تتصل بأسباب وعوامل ظهور تلك التقنية الشعرية بامتداداتها الحضارية، وآليات المثاقفة والتناص التى اقترنت بها، قبل أن تنحسر انحساراً شبه كلى لدى الأجيال التى أعقبت جيل الشعراء الرواد.

ما دلالات هذا الحضور والغياب؟

ـ ١ ـ

بدأ الالتفات إلى تقنية القناع مع ظهور الحركة التموزية فى الشعر العربى الحديث لدى خليل حاوى وأدونيس والسياب ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا.

* ناقد سورى مقيم فى لندن.

وقد تجلى هذا الالتفات فى محاولة الحركة نحو إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة. كانت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لفصل من كتاب (الغصن الذهبى) للأنثروبولوجى السير جيمس فريزر بمثابة تأكيد اهتمام الشعراء التموزيين بدور الأسطورة فى الأدب.

ولأن القناع، على حد تعبير فريزر، يكشف بقدر ما يخفى، فإن تلك المصادر الحضارية البديلة التى ركزت على تراث منطقة الهلال الخصيب وبلاد الرافدين قبل الإسلام، أعادت ربط الشعر العربى بينابيع مستكشفة ألقت أضواء جديدة على التكوين النفسى والأسطورى لذات الشاعر ومخزونها الرمزى.

ـ ٢ ـ

لعل من أبرز دلالات الحضور والغياب أن العودة إلى ما قبل التراث الإسلامى، وهى نقلة إجرائية أكثر منها إيديولوجية، كانت بمثابة انعطافة حضارية نهضوية توازى من حيث أهميتها بالنسبة إلى الثقافة العربية إلحاح الأدب الأوروبى على أن الحضارة الأوروبية تصدر عن أصول كلاسيكية ومسيحية؛ فهى إغريقية ورومانية من جهة ومسيحية وعبرانية من جهة أخرى.

وكما أعيد اكتشاف العناصر الكلاسيكية فى عصر النهضة الأوروبى، كانت الحركة التموزية بدورها مثابة محاولة لاسترداد تراث المنطقة القديم، عززتها على نحوٍ مباشر أو موارب، بعض أفكار أنطون سعادة فى كتابه (الصراع فى الأدب السورى) الصادر فى الأربعينيات.

وقد اكتشف الشعراء التموزيون أن بعض رموز التراث الإغريقى إما متداخل مع تراث منطقة الهلال الخصيب أو مستمد منه. فقدموس الكنعانى بحث عن شقيقته أوروبا لتعليمها الأبجدية، وبذلك بدأت ـ حسب الرواية الكلاسيكية الإغريقية ـ مرحلة القراءة والكتابة فى اليونان، كما أن الآلهة عشتار كما هو معروف، تقابلها أفروديت الإغريقية، وتموز يقابله أدونيس. ولهذا فاسترداد الشعراء التموزيين هذه الأقنعة الأسطورية، حتى عندما لم تجد تطبيقاتها أو استلهاماتها المُرْضية فى الشعر أحياناً، كان طفرة استهدفت إعادة صوغ عصر نهضة عربى آخر يمتد بجذوره إلى حضارات ما قبل الإسلام.

ـ ٣ ـ

الدلالة الثالثة التى يمكن استنباطها من حضور القناع هى أن هذا النوع من القصائد اعتمد فكرة إليوت الخاصة بالمعادل الموضوعى، وهى الفكرة التى شرحها فى مقالته «هاملت ومشكلاته» عندما كتب أن:

> الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى الشكل الفنى تكمن فى إيجاد معادل موضوعى... أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء، أو قل موقفاً، سلسلة حوادث تكون معادلة لتلك العاطفة بالتحديد.

وقد كان أثر فكرة المعادل الموضوعى على الشعر العربى ملحوظاً ولهذا، لجأ الشاعر العربى بتأثير من ذلك إلى موضعة عواطفه؛ أى جعلها موضوعية. وكان سبيله إلى ذلك إيجاد تميز بين أنا الشاعر و الأنا الفنية. وهكذا فقد وجد نفسه يتحدث من وراء قناع شخصية فنية قادته إلى المونولوج الدرامى.

غير أن هذه التجربة لم تكن تسفر دائماً عن قصيدة قناع مكتملة تتسم بخصائص يتفق عليها النقاد. ولعل هذا يعود إلى اللبس الذى وقع فيه النقد العربى عندما أخفق فى التمييز بين «الإلماعة» Allusion والقناع Persona. والحال أن هذا التمييز لو حدث، لكان قميناً بحل مشكلة حقيقية واجهها النقاد العرب فى اختباراتهم القليلة فى سبر تشكيلات القناع.

ذلك لأن «الإلماعة» التى هى عبارة عن إشارة عابرة فى القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة أو عمل أدبى بهدف استدراج مشاركة القارئ واستدعائها، باعتبارها تجربة تتكئ على المعرفة المشتركة بين الشاعر والمتلقى، ليست مشروع قناع بالضرورة أو ليست قناعاً ناقصاً، وإنما هى تقنية

إشارية أسرف إليوت فى استخدامها، وكانت تستهدف إغناء النص بشبكة من علاقات التناص، ومنحه أبعاداً تسبغ على الأنماط الأصلية العليا والرموز والشخصيات التراثية التى تستدعيها الإلماعة، دلالات جديدة تكتسبها من خلال تموضعها فى النص الجديد الذى يجعلها فى سيرورة وصيرورة مستمرتين.

ولعل إصرار جبرا إبراهيم جبرا على وصف محاولة الشاعر أدونيس التوحيد بين المسيح والفارس الجوّاب وسيزيف وزرادشت والحلاج فى شخصية مهيار الدمشقى، بالعقم يعود أساساً إلى أنه نظر إلى الإلماعات التى يحفل بها الديوان وكان كلاً منها يمثل قناعاً قائماً بذاته ولذاته، يتعذر دَمْجه فى مُتَّحد continuum عضوى يؤلف بين مجموعة مغايرة من الأقنعة التى تنتمى إلى أزمنة وأمكنة مختلفة.

وبالمقابل، فإن النظر إلى ديوان أغانى مهيار باعتباره يشكل قصيدة قناع واحدة قائمة بذاتها وتخضع لصيرورة عضوية دائبة التشكل والتحول، كما فعل عبد الرحمن بسيسو، مستلهماً بعض استبصارات الناقد جابر عصفور فى القناع، يبدو لى محاولة ذات طبيعة سجالية فضلاً عن أنها شديدة المجازفة.

فقصيدة القناع، كما أسلفت، ارتبطت أصلاً بالمونولوج الدرامى، والنزوع إلى اعتبار ذلك الديوان قصيدة واحدة بدلاً من توصيفها كقصائد تنتمى إلى مناخات متعددة محاولة للتجاوز أو قل الاجتهاد بل على هذا التوحيد المتعمد لتعددية تعبيرية قائمة على وجود علاقات سلالية بين قصائد (أغانى مهيار الدمشقى)، هو بمثابة عملية إضفاء projection لمؤشرات توحى بانتفاء هذا التعدد، وبالتالى إرباك المدلول النقدى الناجز لقصيدة القناع التى ترتبط بالمونولوج الدرامى بعلاقة اقتران.

كما أن هذا التوجه ربما كان يعكس تجاهلاً عملياً لنظرية الأجناس الأدبية الحديثة من حيث التفاصيل الإجرائية، من جهة، واعترافاً بهذه النظرية من حيث اعتماد تسمية قصيدة القناع وتبنيها بعد تفريغها من محمولها المعرفى النقدى، من جهة أخرى.

ـ ٤ ـ

كانت تجربة قصيدة القناع حصيلة لعلاقتى المثاقفة والتناص بين الشعر العربى الحديث والمصادر الأنجلو ـ ساكسونية ممثلة فى الشعر الإنجليزى بنماذجه القناعية المبكرة التى قرنت بين القناع والمونولوج الدرامى، كما تجلى فى بعض قصائد براوننج.

ومن الجوهرى الإلحاح على علاقة الاقتران هذه، نظراً لأن التمييز الاصطلاحى القائم فى الأدب الإنجليزى بين القصيدة الغنائية الدرامية والمونولوج الدرامى ليس سجالياً، بل واضح لا لبس فيه. ولهذا، اعتبرت بعض قصائد جون دون، كقصيدة (The Canonization) مثلاً، غير محققة لشروط المونولوج الدرامى، وذلك لأن القناع الناطق الذى تتحدث أنا الشاعر من خلاله لا يقدم فى القصيدة عبر بؤرة تبرز الخصائص الشخصية المميزة له.

وقد تطور هذا التمييز الاصطلاحى فى وقت لاحق، كما هو معروف، فى شعر ييتس واليوت وباوند، ومارست بعض قصائد هؤلاء الحداثيين بنماذجها القناعية المحكمة تأثيرها، بقدر أو بآخر، على مثيلاتها لدى رواد الشعر العربى الحديث. إلا أن النقد العربى عموماً لم يول دراسة تقنية القناع ما تستحقه من اهتمام. فهو كثيراً ما يهمل التعرض لعلاقة القناع بالدراما، مكتفياً بالمعنى اللغوى لكلمة قناع العربية، ومعرضاً عن سبر المعنى الاصطلاحى النقدى لكلمة Persona التى تربطها بالمسرح أكثر من وشيجة، وتعود بأصولها إلى المسرح الكلاسيكى حيث تشير إلى الشخصية الدرامية تحديداً.

وكان من نتائج ذلك أن مصطلح القناع كثيراً ما يوظف فى النقد العربى الحديث باعتباره كلمة ذات محدودات لغوية عامة، وليس اصطلاحاً نقدياً ينطوى على محمول معرفى خاص وواضح المعالم. والتمييز بين هذا الاستعمال وذلك ضرورى. فهو يذكرنا بمسرحية القناع عبر صيغة إجرائية تستمد مرجعيتها من نظرية الأجناس الأدبية بمؤشراتها الوصفية أو قل الواصفة، التى تساعد الناقد على أن يسبر أغوار النص بدلاً من أن تقصر مرجعيتها على الاجتهادات الشخصية وحدها.

ـ ٥ ـ

الدلالة الخامسة من دلالات الحضور والغياب تتصل مباشرة بارتباط قصيدة القناع بفكرة البطل التراجيدى. وبهذا الاعتبار فإنها تمثل وعياً مأساوياً بالذات. وإذا كانت: «تجربة الذات تمثل هزيمة الأنا دائماً» على حد تعبير يونغ، فإن هذه الهزيمة كانت تمارس فى قصيدة القناع بوصفها تراجيديا خاصة تتمرأى فيها الهزائم العربية العامة باستمرار.

ولهذا السبب، فإن الانتقال السريع من مرحلة استعادة التراث الأسطورى التى شهدتها بدايات قصيدة القناع، ممثلة فى أعمال الحركات التموزية، إلى مرحلة اكتشاف التراث الصوفى الإسلامى واستنباعه واستلهامه بعد تجريده من مرموزيته اللاهوتية، تعكس فى أعمال البياتى وأدونيس وعبد الصبور قدرة الصوفية الفنية على الاستجابة للانهيارات الروحية فى تاريخ العرب المعاصرين.

ـ ٦ ـ

الدلالة السادسة تشير إلى حدوث تنويعات عربية على جنس أدبى يرتبط بقرابة سلالية بقصيدة القناع، وأعنى به جنس «السخرية من البطولة» mock - heroic genre.

وتعتبر (الأرض اليباب) لإليوت نموذجاً محافظاً من نماذج هذا الجنس الأدبى. إلا أن تجلياتها الخاصة فى الشعر العربى فى مرحلة ما بعد الحداثة ربما كانت تتمثل فى قناع المتنبى الذى يرتديه كمال أبو ديب فى ديوانه (عذابات المتنبى فى صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس) دون أن يحاول تشكيل قصيدة قناع بالمعنى الدرامى للمصطلح.

لقد أصبح الديوان فى هذا النموذج نصاً مفتوحاً على الهامش بامتياز، أو قل قصيدة تتعامل مع النص بوصفه ذريعة The text as a pretext.

ففى هذه السيرة الذاتية المزدوجة التى تتلبس فيها الأنا قناعها فيما هى تدع القناع يتلبسها، يصير النص text الذى يتقنع بالبطولة ذريعة pretext لتدمير مفهوم البطولة نفسه.

وهكذا يصير نص أبى ديب التفكيكى بدوره قابلاً لعملية قراءة تفكيكية هى من قبيل القراءة المزدوجة. ففى حين يمكن للناقد أن يكتشف الآليات التى اشتغل عليها الشاعر عبر استراتيجيات التناص التى كثيراً ما تبدو مرصعة بالإلماعات التى تومئ إلى تجربة المتنبى مع البطولى والفاجع، فإن بوسع الناقد نفسه أن يسبر كذلك نقاط الخلل التى يصير البطولى فيها ذريعة للسخرية من مفهوم البطولة نفسه.

ـ ٧ ـ

الدلالة السابعة تتعلق تحديداً بغياب تقنية قصيدة القناع من الشعر العربى الحديث بدءاً من عقد الثمانينيات.

ما أسباب هذا الغياب؟.. وهل يمكن استكناهه فى الافتراض القائل بأن الشاعر العربى اكتشف فجأة إفلاس مفهوم البطولة الذى يرتبط مباشرة بتقنية القناع، سواء كان هذا الارتباط متعلقاً بالبطل hero بمعناه المثالى المجرد أم البطل protagonist بمعناه الذى يشير تحديداً إلى بطولة العمل الفنى نفسه؟

ـ ٨ ـ

الدلالة الثامنة تفترض أن الغياب النسبى لنظرية خاصة بالأجناس الأدبية ربما استتبع بغياب تقنية القناع من الشعر العربى الحديث.

وربما كان ذلك يعود إلى أن التحديدات الخاصة بمكونات الشعر العربى الحديث تحوم باستمرار حول ثنائية قطبية متنابذة الشعر والنثر طرفاها، وذلك دون أن يولى الناقد اهتماماً يذكر بـ «الأجناس الفرعية» أو قل الأنواع المنطوية تحتها sub - genre، التى تندرج بدورها تحت لافتة الشعر نفسه. وإلا فأين على سبيل المثال المونولوج الدرامى والنجوى soliloquy والقصيدة الرعوية والغنائية، وغير ذلك من ضروب الأداء الشعرى المتداخل مع أجناس أدبية أخرى؟

لعل الأصح من هذا كله السؤال عن الأسباب التى حالت دون النقد العربى الحديث ودون صوغ نظريته الخاصة بالأجناس الأدبية صياغة استكشافية وصفية، أو ربما تصنيف وتحديد الصورة السلالية للأجناس والأنواع، بدلاً من الاكتفاء بتبشير حداثى مجرد يستمد عنفوانه من نزعة ظافرية

تزهو بنصوص تمتلك مرجعيات داتانية أى تحيل نفسها على نفسها.

\- ٩ -

الدلالة التاسعة تقوم على افتراض مفاده أن هبوط الموجة الصاعدة التى حملتها المؤثرات الأنجلو - ساكسونية وانحسارها من الشعر العربى الحديث فى مرحلة أعقبت صعود الشعراء الرواد، قد تزامن مع تغلب الثقافة الفرنسية فى الشعر والنقد.

ونظراً لأن نظرية القناع، من حيث تعريفها المؤسسى foundationalist أى نشأةً وتطوراً واكتمالاً، غائبة أو شبه غائبة عن الأدب الفرنسى، فإن من المفيد التذكير بأن مفهوم القناع لدى الشاعر مالارميه، يشكل أحد الاستثناءات المهمة من هذا الحكم، فإن قناع مالارميه الذى استمد من المسرح البدائى أو اليابانى كما توضح باولا جلبرت لويس فى كتابها: (جماليات ستيفن مالارميه فى علاقته بجمهوره) يختلف اختلافاً بيناً عن قناع ييتس أو إليوت أو باوند؛ فهو قناع يتعلق بالوشيجة التى تربط الشاعر بالجمهور، وهى وشيجة تحكمها غائية مغايرة تقوم على تقديم قصيدة مقنعة؛ أى تضع قناعاً ضبابياً كما هو الشأن فى قصيدة «لازرد» (L'Azur)، التى أشار فيها مالارميه إلى ضباب يذكرنا بضباب مدينة لندن الذى يعتبره وسيلته لحماية نفسه من الانكشاف أمام الجمهور أو حتى إقامة علاقة اغتراب معه.

إن مفهوم هذا النوع من القناع - كما أسلفنا - مغاير لمفهوم القناع بتقنياته المحددة اصطلاحياً فى سياق الشعر الإنجليزى. هذا على الرغم من أن مالارميه كان واسع الاطلاع على الأدب الإنجليزى. وقد عمل مدرساً للأدب الإنجليزى، كما هو معروف.

وهكذا تكتفى رؤيته من القناع بدلالته اللغوية قريبة التناول (عبر المحك اللغوى وحده لا المحك الأجناسى)؛ أى باعتبار القناع حاجزاً يفصل بين الشاعر والجمهور.

\- ١٠ -

الدلالة العاشرة هى أن تأكيد قصيدة القناع ظاهرة أنجلو - ساكسونية من حيث النشأة والتطور، لا يعنى أننا مقيدون بالضرورة بتوصيفها الفنى الذى يلح على أهمية علاقة القناع بالمونولوج الدرامى.

إلا أن تطوير مفهوم عربى للقناع، متحرر من هذه المحددات القاعدية التى تستجيب لها نماذج عربية كثيرة، لابد أن يعود بنا القهقرى إلى المرحلة المعجمية؛ أى إلى ما قبل ظهور المصطلح النقدى بما ينطوى عليه من محمول معرفى.

وإذا نحن فعلنا ذلك، نكون قد أصبحنا أمام نموذجين متغايرين وجهاً لوجه:

الأول: هو النموذج المصطلحى الذى يستمد مشروعيته من نظرية وصفية متطورة للأجناس الأدبية وتستجيب له عينات كثيرة العدد نسبياً من قصائد رواد الشعر العربى الحديث، والثانى هو النموذج اللغوى الذى يدور فى فضاء دلالى معجمى، يمكن للناقد أن يملأه بتعريفات تمتح من معين الاجتهاد الشخصى وحده.

وتكون حصيلة ذلك كله أن مصطلح قصيدة القناع يصير كلمة دالة على نموذجين نقيضين، كلمة لا تعنى ولا تحدد ولا تعيّن.

وإذا أخذنا نموذج قصيدة «عين الشمس» لعبد الوهاب البياتى (من «قصائد حب على بوابات العالم السبع» الصادر فى السبعينيات) عينة على قصيدة القناع التى تنطوى على محمولات معرفية وجمالية تستجيب للمعنى الاصطلاحى لها، باعتباره وثيق الصلة بالمونولوج الدرامى، فلا نكون قد أغلقنا بذلك باب الاجتهاد أو حلنا دون اكتشاف مفاتيح مغايرة تستجيب لقصيدة قناع أخرى، باسم أصولية نقدية منغلقة لا تنسجم مع رغبتنا فى التحرر والانطلاق، وإنما نحن نصر بذلك على دور النقد فى بلورة لغة قاعدية Foundationalist لا لغة أصولية منغلقة. إن هذه اللغة الدقيقة هى التى تحول دون تحميل مصطلح القناع ما لا يحتمله من دلالات ويراد لها أن تنشئ علاقة تماه وتناص بين قصيدة «عين الشمس» لعبد الوهاب البياتى و«أغانى مهيار الدمشقى» لأدونيس. فهل يصبح لدلالة واحدة معناها عندما تعيّن نموذجين مغايرين؟ لإيضاح المقصود بدور النقد فى المحافظة على استراتيجياته القاعدية وما يتصل بها من

محمولات معرفية وجمالية طورها النقد العربى بطريقته الخاصة، أقدم فى ما يلى هذا الملحق التطبيقى الذى ظهر فى كتابى (الشمس والعنقاء) عام ١٩٧٤؛ أى في وقت متزامن تقريباً مع نشر قصيدة البياتي. ويتضمن الملحق قراءة تقوم بعملية ربط محكم بين القناع والمونولوج الدرامى. ولهذا، فإنها ربما ألقت ضوءاً على ما أعنيه بالنقد القاعدى.

ملحق تطبيقى

نموذج لقصيدة القناع وقراءة لها

تحولات البياتى: منهج فى قراءة قصيدة

(١)

أحمل قاسيون
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر فى الديجور
ووردة أرشق فيها فرس المحبوب
وحملا يثغو وأبجدية
أنظمه قصيدة ، فترتمى دمشق فى ذراعه قلادة من نور .
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
أكلم العصفور
وبردى المسحور
فكل اسم شـــارد ووارد أذكـره: عنهـــا أكنى
واسمها أعنى
وكل دار فى الضحى أندبها: فدارها أعنى
توحد الواحد فى الكل
والظل فى الظل
وولد العالم من بعدى ومن قبلى

(٢)

كلمنى السيد والعاشق والمملوك
والبرق والسحابة
والقطب والمريد
وصاحب الجلالة
أهدى إلى بعد أن كاشفنى غزالة
لكنى أطلقتها تعدو وراء النور فى مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهى فى مراعى الوطن المفقود
فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت
وصنعوا من جلدها ربابة ووترًا لعود
وها أنا أنشده: فتورق الأشجار فى الليل ويبكى عندليب الربح
وعاشقات بردى المسحور
والسيد المصلوب فوق السور

(٣)

تقودنى أعمى إلى منفاى: عين الشمس

(٤)

تملكتنى مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق
وهبتها ووهبتنى وردة ونحن فى مملكة الرب نصلى فى انتظار البرق
لكنها عادت إلى دمشق
مع العصافير ونور الفجر
تاركة مملوكها فى النفى
عبدًا طروبًا آبقًا مهيأ للبيع
وميتًا وحى
يرسم فى دفاتر الماء وفوق الرمل
جبينها الطفل وعينيها وومض البرق عبر الليل
وعالمًا يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد

(٥)

أيتها الأرض التى تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء
وجثث الأفكار
أيتها السنابل العجفاء
هذا أوان الموت والحصاد .

(٦)

قريبة دمشق
بعيدة دمشق
من يوقف النزيف فى ذاكرة المحكوم بالإعدام قبل الشنق
ويرتدى عباءة الولى والشهيد؟
ويصطلى مثلى بنار الشوق؟
أيتها المدينة الصبية
أيتها النبية

أكتب الفراق والموت علينا؟ كتب الترحال
فى هذه الأرض التى لا ماء لا عشب بها ، لا نار
غير لحوم الخيل والنساء
وجثث الأفكار

(٧)

لا تقترب ممنوع
فهذه الأرض إذا أحببت فيها حكم القانون
عليك بالجنون

(٨)

عدت إلى دمشق بعد الموت
أحمل قاسيون
أعيده إليها
مقبلاً يديها
فهذه الأرض التى تحدها السماء والصحراء
والبحر والسماء
طاردنى أمواتها وأغلقوا على باب القبر
وحاصروا دمشق
وأوغروا على صدر صاحب الدلالة
من بعد أن كاشفنى وذبحوا الغزالة
لكننى أفلت من حصارهم وعدت
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
من يوقف النزيف؟
وكل ما نحبه يرحل أو يموت
يا سفن الصمت ويا دفاتر الماء ونبض الريح
موعدنا: ولادة أخرى وعصر قادم جديد
يسقط عن وجهى وعن وجهك فيه الظل والقناع
وتسقط الأسوار

عبد الوهاب البياتى

«عين الشمس أو تحولات محيى الدين بن عربى فى ترجمان الأشواق»

مدخل:

لنفترض، بادئ ذى بدء، أن القصيدة مونولوج درامى. إن هذا الافتراض ـ كما سنرى ـ يمكن أن يضع أمامنا الخصائص التالية التى يتميز بها هذا النوع من الشعر، بوصفها مفاتيح نحاول بها استجلاء مطاوى القصيدة.

(أ) المونولوج قصيدة غنائية.
(ب) تعتمد على شخصية واحدة.
(جـ) تستظهر ما تبطنه القصيدة أو تستكشف النفس وهى تعمل.
(د) تتوجه الشخصية إلى الجمهور انطلاقاً من موقف درامى أو لحظة درامية.

وبهذا المخطط التبسيطى لا نزعم أكثر من أن حركة القصيدة تتم من خلال شخصية واحدة، وأنها تنطوى على عنصر مسرحى بغير المعنى المحدد لهذه الكلمة، فليس ثمة موقف يفترض علاقة بين أطراف متعددة، وإنما يوجد صوت يتردد بين زمنين: الحاضر والماضى.

إن لغة الدراما هى لغة الفعل المضارع، الفعل الذى يجرى الآن ولما ينقض بعد. وأما لغة القصة فهى لغة الفعل الماضى. وهذا التحديد يستجلى توتر القصيدة على المستويين القصصى والدرامى. فى المستوى القصصى يبرز عنصر التاريخ وفى المستوى الدرامى يتضح الفعل وهو يتحقق الآن.

ومن هنا، فإن القصيدة لا تقدم (تحولات) محيى الدين بن عربى فحسب، وإنما (تحولات) عبد الوهاب البياتى أيضاً. وهذا الحكم يضعنا وجهاً لوجه أمام مسألة العلاقة بين القصيدة والمادة التاريخية التى استمدت منها. إن هذه العلاقة تطرح واحداً من أعقد الإشكالات التى يواجهها النقد المعاصر.

ترى كيف نقرأ القصيدة؟
كيف نقترب من القصيدة؟

١ ـ هل نتناول القصيدة على أساس أنها استعادة ذكية لتجربة صوفية، وبالتالى فإن من الضرورة بمكان الانطلاق فى

محاولة استكناه دواخلها من معجم المتصوفة أو معجم محيى الدين بن عربى بالذات؟

٢ ـ أم أن القصيدة ينبغى أن تدرس فى ضوء تجربة الشعر المعاصر فى إعادة خلق الواقع وإعادة تمثله وفق:

(أ) القيم الأخلاقية والجمالية الجديدة.

(ب) الحساسية الشعرية المعاصرة.

إن الافتراض بأن القصيدة (مونولوج درامى) قد يمهد الطريق بعض الشيء. فنحن إزاء شخصية تتحدث بصوت منفرد. وبالتالى فثمة ممثل فى مسرحية تمثل على مسرح فى زمن محدد. وصوت الممثل يبدأ من لحظة درامية. ولكى نعثر على اللحظة الدرامية هذه، فإن علينا أن نتذكر أن القصيدة فى جوهرها تأويل معاصر لتجربة المتصوف الكبير محيى الدين بن عربى فى ديوانه (ترجمان الأشواق) الذى كتبه فى التغزل بفتاة رومية. وقد أثار هذا الشعر خصوم الشيخ إلى حد اضطر معه إلى الامتثال لطلب كل من بدر الحبشى أمير دمشق (توفى عام ٦٩٨هـ)، والشيخ إسماعيل بن سودكين أبو الطاهر الشورى الحنفى (توفى عام ٦٤٦ هـ) بأن يشرح الديوان مؤكداً أنه إنما سلك طريق التغزل والتشبيب من أجل الحديث عن مقاصد ربانية وأسرار روحانية.

إن اللحظة الدرامية التى تستهل بها القصيدة هى اللحظة التى يبعث فيها محيى الدين بن عربى. ولهذا فالقصيدة ليست استعادة تاريخية وإنما هى خلق أسطورى بدلالات معاصرة، وبلغة مستمدة من لغة (ترجمان الأشواق). إن الشاعر هنا لا يقوم بتصور شخصية تاريخية يمنحها الحياة، وإنما يمارس عملاً من أعمال التلبس Iden-tification، فهو يتصرف كما يمكن أن يتصرف الشخص المتلبس، ويمنحه الموقف الدرامى فى القصيدة جميع إمكانات التخييل فى العمل الفنى. وبالتالى، فإن التلبس يتيح له حرية الحركة وفق معطيات حياة ابن عربى وأفكاره.

إلا أن هذه الحركة تسير وفق مسار واتجاه يحدده الشاعر، فهو يستخدم عملية التلبس على المسرح بوصفها أداة من أدوات التعبير عن تجربة معاصرة ونحن إذ نذكر التجربة المعاصرة فمن المؤكد أننا لا نستطيع بأى حال أن نصنفها تصنيفاً حسب الموضوع. فليس ثمة من فكرة رمزية مسيطرة على القصيدة، وإنما هناك رؤية شاملة يتيحها المنهج الصوفى. فمن المعروف أن الشعور الصوفى ـ على حد تعبير وليم جيمس:

> ليس فيه محتويات فكرية من نفسه، ولكنه يستطيع أن يتزاوج مع المادة التى تقدمها كل المذاهب الفلسفية والديانات المختلفة أيضاً، إذا وجدت هذه مكاناً فى إطارها، للعاطفة الغريبة فى الشعور الصوفى.

هناك إذن منهج صوفى لا يستغله الشاعر عبد الوهاب البياتى للتعبير عن تجربة الاتحاد مع الله أو المطلق، وإنما هو يعبر بهذا المنهج عن بدائل معاصرة لهذه التجربة. وهذا ليس غريباً على التقليد الصوفى فى التعامل مع نصوص تستجلى فيها دلالات وإشارات ليست ظاهرة فيها. وقد بلغ هذا التقليد لدى محيى الدين بن عربى فى كتابه (محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار) حد استجلاء دلالات وإشارات صوفية فى نصوص عادية كتبت لأغراض هى أبعد ما تكون عن التصوف. إن البياتى يقوم هنا بعملية معاكسة لما فعله محيى الدين بن عربى. إنه لا يعبر عن السماوى بالأرضى، وإنما يعبر عن الأرضى بالسماوى.

وبهذه اللغة الرؤيوية التى يتمثلها ويوجهها فى قنوات الوعى نحو دلالات جديدة، يتلو البياتى مونولوجه الدرامى متلبساً شخصية ابن عربى وقد بعث من الموت.

الوجه والقناع:

القناع هو أداة التلبس. ولابس القناع ممثل يتلبس الشخصية التى يلعب دورها على المسرح. ومنذ القديم كانت الآلهة والشياطين والحيوانات تشخص بالاعتماد على الأقنعة. بيد أن الساحر المقنع الذى يقوم بدور إله الموت، كان ينظر إليه على أنه إله الموت نفسه. وهكذا فإن التمثيل لم يكن تمثيلاً، وإنما كان الممثل هو الممثَّل نفسه. وكان التطابق كاملاً بين الوجه والقناع.

ولكن الممثل فى قصيدة البياتى مزدوج الشخصية. إنه ممثل، وتلك هى مشكلته الوجودية. فهو يعيش حياة على مستوى الوجه، وأخرى على مستوى الظل أو القناع.

يا سفن الصمت ويا دفاتر الماء وقبض الريح
موعدنا ولادة أخرى وعصر قادم جديد
يسقط عن وجهى وعن وجهك فيه الظل والقناع...

إن هذا المقطع الأخير فى القصيدة، قد يصلح مفتاحاً لولوج العنصر الدرامى؛ ذلك أنه يقترح طريقة لقراءة متئدة للمونولوج، تدخل فيها هذه المعطيات المستجدة.

لقد افترضنا منذ البداية أن القصيدة مونولوج درامى. ولكن هذا الافتراض كان يعنى أن ضمير المتكلم فى مطلع القصيدة:

أحمل قاسيون...

يثير ثلاثة احتمالات:

(أ) يعود الضمير على الشخصية التاريخية التى بنيت عليها القصيدة وهى شخصية محيى الدين بن عربى.

(ب) يعود على شخصية الشاعر وقد تلبس الشخصية التاريخية.

(جـ) يمثل (الأنا) الشعرية التى تقابل (الأنا) القصصية فى الروايات.

فالشاعر كالروائى ليست لديه أناه الشخصية، إنه مضطر إلى استخدام ضمير المتكلم لكى يتحدث إلى القارئ بلغة تدخل فى روعه أو توهمه بأن العمل الفنى أشبه بالتجربة التسجيلية أو التجربة التى يتحقق فيها عنصر الإمكان. (وهذا هو الفارق بين الخلق/ الإبداع والاختلاق/الابتداع).

وفى ضوء المقطع الأخير من القصيدة يتجلى إصرار الشاعر على نفى الاحتمالات الثلاثة بأشكالها الحاسمة هذه. ذلك أن البياتى يعود بضمير المتكلم على الممثل الذى يقوم بالدور الأول فى القصيدة، وهو ممثل يرتدى قناعاً: أى يعيش على مستويين من الوعى، ويتمنى أن يسقط القناع وأن تتبدد الازدواجية ويتحد الداخل بالخارج، والباطن بالخارج والمضمر بالمعلن، وأن يعود للعالم تماسكه، فتحل الوحدة محل التعدد.

توحد الواحد فى الكل والظل فى الظل

إذن، فالقصيدة تتكشف عن مسرح يقف فى وسطه ممثل يتحدث بصوت محيى الدين بن عربى، بعد أن بعث من الموت. وتلك هى اللحظة الدرامية التى يستهل بها المونولوج. ولأنها تقدم بالزمن الحاضر: «أحمل قاسيون»، فإنها تفترض وجود جمهور يستمع فى اللحظة نفسها. أما عندما يتبدل زمن القصيدة فإن هذا يكون دلالة على الانتقال من العنصر الدرامى إلى العنصر القصصى: أى إلى خارج المونولوج. والخط الفاصل بين العنصرين واضح تماماً، كما سنرى الآن.

العنصر الدرامى والعنصر القصصى:

إن المونولوج الدرامى يقدم الحدث Action بالفعل المضارع. وأما المادة القصصية، فهى مروية بواسطة الفعل الماضى، وبصوت راوية من خارج الحدث. وهكذا فإن المقاطع (٢ ـ ٤ ـ ٨) التى سردت بالفعل الماضى، تبدو أشبه بإضاءات تاريخية تسهم فى إيضاح معالم الرؤيا الشاملة كما يرسمها المونولوج. ذلك أن المونولوج الدرامى تعبير عن حالة شعورية وليس -حديثاً منطقياً متسلسل الحلقات. وبعبارة أخرى، فإنه فكر يتشكل بالصور فى اللحظة الراهنة وليس تعبيراً عن الفكر بواسطة الشعر.

فالأنا الدرامية للممثل الذى يرتدى قناع (محيى الدين بن عربى) تبدأ حوارها الوحيد الطرف فى اللحظة التى يبعث فيها من الموت. وهذا الحوار ينطلق من فكرة وجود حقيقة مستترة يمكن أن تسبر فى لحظات نادرة من الحدس والبصيرة. وبالطبع. فإن الاعتماد على التاريخ يتيح للممثل أن يتحرك وفق فرضية المنهج الصوفى.

فهو يقدم سلسلة من التجليات المتمثلة فى صور مختلفة كل منها بمثابة تجل خاص للفتاة التى تمثل الحق «عين الشمس».

إن الممثل يحمل «قاسيون»، الجبل الذى دفن على سفحه ابن عربى الشخصية التى يتلبسها. وهو بإعلانه عن ذلك إنما يبدأ المونولوج بالإعراب عن مسؤوليته تجاه الحقيقة وقد تجلت فى أصعب صورها. فالحقيقة جبل من المتعذر زحزحته، إلا أنها ماثلة هناك يحمل الشاعر مسؤوليتها فى جميع صورها وتحولاتها.

وإذا كان الفعل المضارع وسيلة للتعبير عن اللحظة الراهنة، فإنه يظل مفتوحاً على المستقبل، وبالتالى فإن الشاعر يتحدث عن فعل فى طور الصيرورة، فعل ينسحب على الحاضر والمستقبل. فهو مسؤول باستمرار مهما تغيرت مسارح الحقيقة وتبدلت صورها وتنافرت تجلياتها أو تناقضت.

إننا هنا إزاء حركة توازى حركة تحول المادة إلى طاقة فى الفيزياء؛ فالحقيقة تتجلى فى أكثر من سيماء ومسرحها العالم بظواهره وعناصره، وهى تتلبس بالاقترانات المتحولة دلالات ومعانى متجذرة تتجلى فى:

(أ) الجماد (قاسيون).

(ب) النور (غزالة)[1].

(جـ) النبات (وردة).

(د) الحيوان (حمل).

(هـ) اللغة (يثغو).

(و) الفكر (أبجدية).

(ز) الشعر (قصيدة).

إن هذه المنظومة من التحولات لا تلبث أن تتوج أخيراً بالشعر؛ ذلك أن فى القصيدة الشعرية تكمن الحقيقة الروحية والمادية فى نهاية المطاف. إنها المادة والشكل، الجوهر والمظهر، الصدفة والقانون، السبب والنتيجة. وهى تحقق وحدة المتناقضات، والتوازن بين الأضداد، والاقتران بين العام والخاص، والفكرة والصورة. فالحقيقة الشعرية هى الوحدة النهائية، «الطبيعة الثانية» أو «العالم الذهبى» على حد تعبير الناقد سدنى معاصر شكسبير. ففى الطبيعة الثانية، أو العالم الذهبى، يتم التغلب على شرور العالم وليس استئصالها. ذلك أن «الاستئصال» معناه استئصال الصراع اللازم. أما «التغلب» فهو «يومئ» إلى الحركة ويرسم البعد الدينامى فى عملية الخلق الفنى. والشاعر عبد الوهاب البياتى يتقرى حقيقة شعرية ذات طابع ثورى، ولذلك فهى ليست حقيقة إستاتيكية وإنما هى ديناميكية دائبة التحول. وهو لا يلبث أن يعاود رصد حركة الحقيقة فى صورتها الجمادية الأولى، ويحرفها فى مسار جديد، فإذا هى تتقاطر وتستحيل بفعل الكيمياء الشعرية إلى صورتها البسيطة، وإذا بها طوراً فى متناول اليد مادة ملموسة (تفاحة تقضم) وطوراً آخر فكرة سرية، غامضة، مقلقة، يتعذب بها الشاعر:

أضمها تحت قميص الصوف

غير أن الشاعر لا يستمر فى كتمان السر. إن البوح والتصريح هما مهمته من حيث هو شاعر ثورى. وهو باحث أبداً عن جمهور يتواصل معه. وفى الموقف الدرامى الذى تتشكل القصيدة على أرضيته، يبحث الشاعر عمن يبوح له بالحقيقة التى حملها جبلاً، وشمساً، ووردة، وحملاً، وأبجدية، وقصيدة، فلا يجدن غير «العصفور وبردى المسحور». إن الشاعر متوحد يضم صورة الحقيقة المعذبة إليه تحت قميص صوفى خشن. إلا أنه لا يلبث أن يعاود الاكتشاف بأن الحقيقة ماثلة فى كل تجلياتها؛ إذ إن المحبوب واحد مهما تعددت صوره وأسماؤه. ولذلك فهو يتحدث بلسان محيى الدين بن عربى:

فكل اسم شارد ووارد أذكره: عنها أكنى
واسمها أعنى وكل دار فى الضحى أندبها
فدارها أعنى.

إن الشاعر الذى يتلبس شخصية «ابن عربى» ينطق هنا بكلماته نفسها مع تحوير بسيط اقتضته الضرورة الشعرية. يقول ابن عربى فى (ذخائر الأعلاق: شرح ترجمان الأشواق):

فكل اسم أذكره فى هذا الجزء أكنى وكل دار
أندبها فدارها أعنى [2]

إن البياتى لا يورد هذه العبارة على سبيل التضمين فحسب، وإنما هو يوحد بين الوجه والقناع، بين الممثل

والممثّل. وبالتالى فهو بحاجة إلى صوت ابن عربى الحقيقى ليحسم لعبة الازدواج التى أشرنا إليها فى مطلع الدراسة. إن المطابقة بين الأنا الدرامية والأنا التاريخية، تتم على نحو يمكن تقريبه فى الحضور التسجيلى «الوثائقى» لصوت ابن عربى التاريخى. وتتمة المقطع الأول من القصيدة تؤكد أن هذه المطابقة مبررة كلياً وفق السياق الدرامى؛ ذلك أن الجزء يتوحد أخيراً بالكل، والوجه بالقناع، الجوهر بالظهر، المضمر بالمعلن.

مأساة «الوقتية»:

على أن صوت ابن عربى لا يلبث أن يختفى عن المسرح، ومع انتقال إيقاع القصيدة إلى الفعل الماضى، يعاود الممثل الظهور. إنه يتحدث من خارج الحدث، كأنه يقدم إضاءة لما حدث. ولهذا، فإن البياتى يعتمد على قاموس ابن عربى فى شرح برهة من تجربته الصوفية؛ عندما يخاطب الذات العلوية فى عدد من تجلياتها وصورها وتحولاتها.

إلا أن رموز ابن عربى تقترن فى هذه القصيدة بدلالات جديدة. فالسيد والعاشق والمملوك (المقطع الثانى) ليسوا غير صور لمختلف حالات الحقيقة أو المعرفة التى يحاورها الشاعر مستكشفاً.

ولعل إحدى حالات الشاعر، ولتكن حالته (مملوكاً)، أن تتضح من خلال المثال التالى الذى يورده محيى الدين بن عربى فى معرض الإشارة إلى كون الامتلاك حالة تعقب المعرفة:

كنت أطوف ذات ليلة بالبيت، فطاب وقتى وهزنى حال كنت أعرفه فخرجت من البلاط من أجل الناس وطفت على الرمل، فحضرتنى أبيات فأنشدتها أسمع بها نفسى ومن يلينى ـ لو كان هناك أحد ـ:

ليت شعرى هل دروا
أى قلب ملكوا
وفؤادى لو درى
أى شعب سلكوا
أتراهم سلموا
أم تراهم هلكوا
حار أرباب الهوى
فى الهوى وارتبكوا

فلم أشعر إلا بضربة بين كتفى بكف ألين من الخز. فالتفت فإذا بجارية من بنات الروم، لم أر أحسن وجهاً ولا أعذب منطقاً، ولا أرق حاشية، ولا ألطف معنى، ولا أدق إشارة ولا أظرف محاورة منها، قد فاقت أهل زمانها ظرفاً وأدباً وجمالاً ومعرفة فقالت يا سيدى كيف قلت؟

فقلت:

ليت شعرى هل دروا
أى قلب ملكوا

فقالت: عجباً منك وأنت عارف زمانك تقول مثل هذا؟

أليس كل مملوك معروف؟

وهل يصح الملك إلا بعد المعرفة وتمنى الشعور بعدمها والطريق لسان صدق فكيف يجوز لمثلك أن يقول مثل هذا..؟[٣]

إن المملوك هو السيد والعاشق وهو العارف أيضاً. ومن هنا فالشاعر دائب الحوار مع الحقيقة يداورها ويتلمسها فى استحالاتها المتعددة.

فالمعرفة أو الحقيقة تتجلى برقاً[٤] ينقضى فى آن، لتستحيل فى صورة أخرى سحابة[٥] مانعة لا يمكن تجاوز حدودها.

وهى تظهر لدى القطب[٦] كما تتبدى فى حضور المريد. ولكن الحقيقة أو المعرفة فى صورتها المثلى لا تنكشف لبصيرة الشاعر إلا عندما يتحد بالذات العلوية على طريقة الصوفيين.

وفى تلك اللحظة الخاطفة يمتلك الشاعر المعرفة أو الحقيقة ولكن لبرهات. إنه لا يكاد يمتلكها ويضع اليد عليها حتى يفقدها. فالحالات الصوفية تتميز بما يسمى بـ «الوقتية» على حد تعبير وليم جيمس فى كتابه (أنواع من

التجربة الدينية). ولهذا، فإن المقطع الثانى من القصيدة تعبير درامى رائع عن مأساة «الوقتية» فى تجربة الاتصال بالمعرفة أو الحقيقة. إلا أن «الوقتية» هنا تتخذ سمتا مختلفاً عما هو الأمر عليه لدى الصوفيين.

فالشاعر هنا لا يفقد المعرفة أو الحقيقة لأنها سرعان ما تلاشت بعد أن كتمها فى مطاوى النفس ودواخلها، وإنما هو يفقدها لأنه سرعان ما يطلقها ليفيد منها الآخرون.

وهذا ينسجم تماماً مع صورة الشاعر فى مطلع المونولوج باعتباره ذلك النموذج الثورى المؤمن بأن الحقيقة ينبغى أن تكون ملكاً للمجموع، وألا تكون حكراً لأحد.

غير أن مأساة «الوقتية» فى تجربة المعرفة، هنا، لا تبدأ منذ اللحظة التى يتخلى فيها الشاعر عن المعرفة أو الحقيقة، وإنما تبدأ لحظة يصطادها الأغراب فى مراعى الوطن المفقود.

إن البياتى يرسم صورة باهرة لهذه المأساة:

ـ فالمعرفة أو الحقيقة يمثل لها بشمس أو «غزالة» ما إن يطلقها الشاعر حتى يقتنصها الأغراب فتسلخ ويصنع من جلدها ربابة ووتر يشده الشاعر «فتورق الأشجار فى الليل ويبكى عندليب الريح».

إن المأساة تستحيل ها هنا أسطورة قومية وإنسانية يصل بها عبد الوهاب البياتى إلى مستوى من التعبير يضعه فى مصاف أعظم شعراء العصر.

عصر الثورة:

فى المقطع الثالث يستأنف الشاعر رحلته إلى الزمن الحاضر: لقد فقد المعرفة والحقيقة، والقدرة على الإبصار. إلا أنه ربما كان ما زال محتفظاً ببصيرته التى تقوده إلى «عين الشمس».

وهو يوحى إلينا فى المرحلة الرابعة من القصيدة أنه يستعيد تفاصيل قصة قديمة تلقى ضوءاً على الصيغة التقريرية التى اختزل بها حصيلة تجربته فى المقطع السابق.

فالمقطع يروى جزءاً من قصته مع «عين الشمس» لقب الفتاة التى أحبها. غير أن الفتاة رمز للحقيقة قدر ما هى حقيقة فى ذاتها. والشاعر الأعمى غير قادر على اللحاق بها بعد أن خلفته فى المنفى. إنه يرسم صورتها على الماء وفوق الرمل خلال زمن غير محدد. وزمن القصيدة نفسه يتوقف عند لحظة تختلط فيها الأزمنة ويستوى الموت والميلاد والماضى والحاضر. وبالتالى، فإن الممثل يكف عن التمثيل. إن قناع الممثل هو الآن جزء من وجهه. إنه لا يخاطب جمهوراً، وإنما هو يقرر أن عصر الثورة قد أزف. فالأشياء لابد أن تسمى بأسمائها، ولابد أن يتحد فى ذات الشاعر، الممثل والشخص الحقيقى فى آن.

فى لحظة النرجسية الصوفية هذه أو لعلها لحظة تحقق الذات، يقف الشاعر أمام الموت وجهاً لوجه. ذلك أن لحظة صحوه هى لحظة موته التى تتميز بنزيف فى الذاكرة وهى تتحرك جائشة، منطلقة، متحررة من قيود الزمان والمكان.

لقد ترددت تجربة الشعر الصوفى لدى العرب بين ثلاثة أساليب:

(أ) الصريح.

(ب) المحتمل.

(جـ) الرمزى.

وكان شعر الحلاج تغلب عليه الصراحة إلى حد أنه أدى إلى الفتك به، وكانت تجربة محيى الدين بن عربى من النوع «المحتمل»؛ أى الذى يحتمل التأويل. وفى معظم النماذج الشعرية التى كانت تحتمل التأويل أو تقترب من الرمز، لم يكن الرمز مقصوداً لذاته وإنما كانت الضغوط الاجتماعية هى سبب الابتعاد عن التصريح. ومن هنا، فإن «الأنا» الدرامية التى تمثل دور محيى الدين بن عربى فى هذا المونولوج، تجابه بتجربة الموت فى اللحظة التى تقرر فيها نزع القناع والتصريح بالحقيقة السافرة.

ولكن القصيدة تعود فى المقطع الثامن إلى لحظة البدء، أو اللحظة الدرامية التى بدأت منها: يبعث ابن عربى من الموت، حاملاً مسؤولية المعرفة والحقيقة، ويروى قصة الموتى الذين طاردوه وأغلقوا عليه باب القبر ليمنعوا صوت الحقيقة الصامت من أن يصبح صائتاً. بيد أن الحقيقة تظل بعد بعثه من الموت حبيسة الصدور تحت قميص الصوف. فالتجربة التى مرت بها شخصية الممثل المقنع فى حلبة

المسرح تتكرر وتضعه مجدداً أمام ضرورة الثورة الموعودة، حيث يتلاشى الحد بين الفعل والتظاهر بالقيام به:

موعدنا: ولادة أخرى وعصر قادم جديد يسقط
عن وجـهى وعن وجـهك فـيه الظل والقناع
وتسقط الأسوار.

غير أن برهة الحقيقة هذه لابد أن يسبقها الاستعداد للتطهر والشهادة:

من يوقف النزيف.. ويرتدى عـبـــاءة الولى
والشهيد؟.

تجليات أم تحولات؟

تقف «أنا» الشاعر صنو «أنا» الشخصية التاريخية التى يتلبسها. ذلك أن من طبيعة الأشياء أن يوسع الشاعر من حجم حضوره إلى الحد الذى يضعه فى الموقع الذى تفترضه اللحظة الدرامية فى المونولوج. غير أن الإشكال الذى يظل ماثلا فى هذا النوع من الشعر يتصل بمسألة التعبير عن الشخصية والموقف التاريخى. فإذا كانت هذه التصيدة استعادة تاريخية لتجربة محيى الدين بن عربى، فإن هذا يحتم التقيد بلغته وبمصطلحه الصوفى. أما إذا كانت القصيدة تأويلا معاصراً لتجربته، فإن ذلك يعنى أن عنصر الخلق يسوغ مجاوزة المصطلح إلى مصطلح آخر. وذلكم شأن القصيدة: فابن عربى يقول بالتجلى ولا يقول بالتحول.

التجلى تجربة تأملية ثابتة. أما التحول فتجربة حركية تفترض الانتقال من حال إلى حال.

فماذا فعل البياتى فى قصيدته؟

هل اكتفى باستجلاء شخصية تاريخية ساكنة؟

هل تلبس شخصية جديدة؟

هل خلق شخصية متحولة؟

فى كل ذلك لك أن تقول إن القصيدة تواشج بين عنصر القص الذى يتجلى فى رواية التاريخ وعنصر الدراما الذى يضفى على القصيدة طابع الصيرورة والاستحالة.

فالمقاطع المتحولة فيها جاءت بالزمن الحاضر، أى فى برهة لما تنقض بعد: قلقة مفتوحة على المستقبل، دائبة التحول، لا تلتئم فيها صورة الحقيقة إلا لتكتسب سيماء جديدة.

الهوامش:

١ ـ يقول محيى الدين بن عربى فى ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق:

فلا تنكرن يا صاح قولى غزالة
تضىء لغزلان يطفن على الدما •

ويشرح البيت بقوله:

لا تنكروا هنا الليث مع كونى أريد عيناً واحداً، فإن لكل إشارة معنى مقصوداً والغزالة هنا اسم من أسماء الشمس وقد ذكرنا القصد فى البيت الذى يأتى بعده:

فللظبى أجياداً وللشمس أوجها
وللدمية البيضاء صدراً ومعصما

يقول: فاتخذنا من الظبى عنقه وهو إشارة إلى النور. ذخائر الأعلاق، تحقيق: محمد عبد الرحمن الكردى، ص ٥٤.

٢ ـ ص ٤، المرجع السابق.

٣ ـ نفسه، ص ٧.

٤ ـ التجلى الذاتى هو البارق لعدم ثبوته (نفسه، ص ٢٧).

٥ ـ «غشى على جبريل فى ليلة الإسراء، ولم يغش على الرسول لعظم روحه. فعندما جاءت السحابة البيضاء وقف جبريل وقال هذا مقامى لو تجاوزت شبراً أو فتراً لاحترقت (نفسه، ص ١١).

٦ ـ الإمام.

قراءة النص

فى ضوء علاقاته بالنصوص المصادر

قصيدة القناع نموذجا

عبدالرحمن بسيسو*

تكوين القناع وبناء النص:

تعود محاولة تعرف دوافع التقنع فى القصيدة العربية الحديثة إلى الإطلال على شبكة المتناقضات التى تتخلل الواقع العربى مكبوحة عن التفاعل، وإلى تعرف طبيعة العلاقات القائمة بين الشاعر من جهة، وواقعه الاجتماعى ـ التاريخى، وذاته، والشعر، من جهة ثانية؛ وذلك على اعتبار أن موقف الشاعر؛ المتوجه نحو اختراق شبكة المتناقضات لفك كوابحها، وتفعيلها، هو المحدد الأساس لطبيعة علاقاته التى تعكس، من بين ما تعكسه، دوافع التقنع فى القصيدة، والوظائف التى يتطلب من القناع أن يؤديها فيها. فإذ تستدعى عملية اختراق شبكة المتناقضات نسج شبكة علاقات فاعلة ومؤثرة؛ فإن هذه الشبكة تنهض بدورها على شبكة دوافع متضافرة ومتفاعلة، تنبع من قراءة الشاعر المسكون بموقف كيانى حداثى، نسيج شبكة المتناقضات، ومن اكتشافه علاقاتها الممكنة؛ بغية تفعيلها، وفتح أقطابها المتناقضة على جدل حر ومفتوح يفضى إلى تجديد الذات، والشعر، والمجتمع.

ولأن الشاعر، من حيث هو كائن اجتماعى، وذات مبدعة، هو القطب دائم الفاعلية، المشتبك مع جميع أقطاب شبكة المتناقضات، لكونه متحركا فى وسطها، أو لكونها متسربة فى داخله، تكبحه، فيما هو يواجهها إذ يواجه ذاته، ويواجه ذاته وواقعه، وواقع الشعر، إذ يواجهها؛ فإنه يضفر دوافعه جميعا، ويبحر موغلا فى أعماق نشاطه الإنسانى، ومجاله الحيوى الذى هو الشعر؛ كى يبدع القصيدة ـ التجربة، أو القصيدة ـ الرؤيا، لتكون، بدورها، مجالا حيويا، أو عالما من المرايا البؤرية الكاشفة، تتبدى فيه الخيوط متباينة المصادر والألوان، وهى تنسج الشبكات الثلاث: المتناقضات وعلاقاتها الراهنة والممكنة، الدوافع، والوظائف. وهى

* ناقد وباحث، فلسطينى.

الشبكات التي تصطرع في الكون الذي يتحرك فيه القناع، ويحركه، باعتباره ـ أي القناع ـ معادلا موضوعيا، أو موازيا شعريا، للشاعر ـ الإنسان الذي يتحرك في الواقع الموضوعي ليجدد ذاته، ويجدده. فلئن كان الشاعر ـ على مستوى القصائد غير المقنعة، هو «محور تركيب القصيدة ـ الموضوع»[1] وهو منشؤها، بوصفه ذاتا مبدعة، أو أنا تحيل إلى ما اصطلح على تسميته بـ«المؤلف الضمني» الذي ينظم النص، والذي يروي تجربته، بوصفه أنا مضمرة لا تحيل إلى الشاعر من حيث هو مؤلف حقيقي؛ بل إليه بوصفه «أنا من ورق» [2]، على حد تعبير رولان بارت؛ فإن صدور قصيدة القناع عن تجربة رؤيا داخلية، أو تماه ديالكتيكي، لا يفضي فحسب إلى إبعادها عن التمركز حول أنا الشاعر، أو حول هوية مجردة؛ هوية من ورق، يحيل إليها الضمير: «أنا»، بل إنه يجعل القناع الذي لا يطابق أيا من القطبين الأساسين اللذين يشكلانه، يتبدى، في القصيدة، بوصفه رمزا كليا حسيا وعينيا هو محور تركيبها، وخائض تجربتها، ومحقق صيرورتها؛ ومبدعها الذي، يحقق انتماءها إليه إذ ينطقها، بانيا بذلك كينونتها الموضوعية المستقلة عن الشاعر؛ حيث تتمحور القصيدة حوله، ليس فقط كمعادل موضوعي ـ شعري لتجربة الشاعر، أو لتجربة الشخصية، أو لكليهما معا؛ بل كمعادل موضوعي لتجربة إنسانية مستمرة هي نتاج تفاعل كلتا التجربتين في رؤيا الشاعر، وهي تجربة القناع اللامتناهي الذي يتواصل حضورا في الحياة والتاريخ.

وإذ يولد القطب الأول في تشكيل القناع: الشاعر، سؤال الدوافع؛ فتفتح محاولة الإجابة عن هذا السؤال إمكان تحليل شبكة المتناقضات التي تحكم الواقع، وإدراك مكونات شبكة علاقات الشاعر مع ذاته، ومجتمعه، والشعر، على طريق بناء شبكة الدوافع متعددة المستويات والأبعاد؛ فإن القطب الثاني في تشكيل القناع: الأنا المغاير، يولد السؤال عن المصادر التي يستدعي منها الشعراء أناتهم المغايرة التي يعطون أسماءها، كليا أو جزئيا، للأقنعة. ويقود إلى إجراء معالجات متعددة المستويات والمداخل لهذه المصادر، انطلاقا من المعطيات التي تقدمها عناوين القصائد، والمصاحبات النصية الأخرى. وذلك على اعتبار أن عنوان قصيدة القناع يتضمن، غالبا، اسم الأنا المغاير الذي صار اسما للقناع، أو الذي أدخلت عناصر منه مع عناصر أخرى ترتد، غالبا، إلى أنا الشاعر، في تكوين اسم جديد للقناع، وعلى اعتبار أن المصاحبات النصية الأخرى: اسم الشاعر، المقدمة، عنوان الديوان، تاريخ الكتابة ـ إن وجد ـ تاريخ النشر... إلخ، تقدم معطيات كافية لتحليل علاقة الشعراء بشبكة مصادر التسمية على مستويات مختلفة، وفي ضوء منظور يتعامل مع قصيدة القناع بوصفها ظاهرة، وليس نصوصا مفردة، ومستقلة.

إن عملية تكوين اسم جديد للقناع هي، من حيث البنية التي تنتجها، صورة مصغرة لعملية تكوين القناع ذاته؛ ذلك لأنها تمثل الحد الأدنى الذي يمكن لتفاعل أقطابه: أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير، أن ينتج قناعا. ونظرا لأن عملية تكوين القناع من حيث هي تجربة مروية في القصيدة، وهوية تتحقق فيها، لا تقتصر ـ كما تفصح عن ذلك معظم القصائد المقنعة ـ على المصدر الوحيد الذي استدعي منه اسم الأنا المغاير الذي أعطى للقناع، أو على المصدرين اللذين استدعيت منهما العناصر المكونة لاسمه الجديد. كما أنها ـ أي عملية تكوين القناع ـ قد تغاير المصدر الذي استدعي منه الاسم، مغايرة بعيدة، فتنأى بالقناع عن هوية الأنا المغاير المتحققة في ذلك المصدر، وتتوجه نحو مصادر أخرى، وذلك على النحو الذي يصير معه الاسم موحدا السمات والخصائص بصورة جزافية، كما نلاحظ في إيماءات اسم القناع: مهيار الدمشقي، مقارنة بخصائص هويته وشبكة دلالاته، أو على النحو الذي تبدو معه إيحاءات الاسم وهي تسهم، بجلاء، في تكوين القناع وصوغ خصائص هويته، كما نلاحظ في كثير من القصائد، أو هي تسهم في ذلك بغموض وخفاء، كما نلاحظ في قصائد أخرى؛ فإن ذلك كله، بالإضافة إلى ما سيكشف عنه التحليل النصي، يؤكد أن مصادر التسمية ليست هي ـ دائما ـ مصادر التكوين؛ وذلك لأن هذه الأخيرة لا تتعلق باسم القناع بقدر ما تتعلق بهويته التي تتحقق، دائما، في سياق صيرورة تجربته المروية في القصيدة، وهو الأمر الذي يفصح عن أن تكوين القناع ليس إلا مصطلحا مضمنا في مصطلح أوسع هو تكوين القصيدة، أو بناء النص. وعلى ذلك، فإن النص هو المجال الوحيد الذي

يمكن أن نبحث فيه عن مصادر التكوين، الواضحة أو الخفية.

ولا ريب أن حضور اسم الأنا المغاير، كاسم للقناع، أو كعنصر يشارك عنصرا آخر يرتد إلى أنا الشاعر فى تكوين اسم جديد له، سيولد فرضا ـ قد يبدو هيئة بدهية ـ مؤداه أن المصدر الذى استدعى منه ذلك الاسم، أو أحد مكوناته، سيكون مصدرا مهيمنا فى تكوين القناع، أو أنه، فى أقل تقدير، سيكون أحد المصادر البارزة فى تكوينه، الواضحة على سطح النص، أو الغائبة فى نسيجه، وفى ثنايا طبقاته العميقة. وقد يؤدى حضور أنا الشاعر كقطب رئيسى ودائم فى تكوين القناع: تجربة وهوية، وفى تسميته أحيانا، إلى توليد فرض مشابه يقودنا إلى مساءلة سطح النص عن المكونات العائدة مباشرة إلى الشاعر وشبكة علاقاته مع واقعه، وسيرته الذاتية، وتجربته الحياتية، وفكره النظرى، وخصائص هويته التى يتميز بها فى الواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه، والتى نعرفها مسبقا، أو نكوّنها لأنفسنا عنه.

وعلى الرغم من أن هذين الفرضين لا يتجاوبان مع المفهوم العميق لديالكتيك التماهى الذى يحكم العلاقة بين أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير فى قصيدة القناع التكوينى المحكم، والذى تؤكد نتائجه أنه «بمجرد أن يعثر الشاعر على قناعه، ويصبح هذا القناع الشكل الخارجى لحياته الخلاقة؛ فإن هذا القناع يفقد الاتصال الحقيقى كله مع حياته الطبيعية»(٣). وعلى الرغم، أيضا، من أن كلا الفرضين ينهض على تصور سطحى لمبدأ التقنع فى القصيدة، ولقصيدة القناع من حيث هى نص، حيث يتبدى القناع، فى هذا التصور، مجرد حيلة بلاغية، أو بوق ينطق كلمات كان بمقدور الشاعر أن يقولها على لسانه الشخصى، وبصوته الخاص. وتتبدى القصيدة وكأنما هى خزانة ذات أدراج متسلسلة؛ أى متتاليات شعرية، تحتوى بانفصال وعلى التوالى، شذرات من تجربة الشاعر، ومن تجربة الأنا المغاير، أو كأنما هى نسيج مرقع احتفظت كل رقعة منه بخصائصها المتميزة، وبلونها الأصلى الذى يدل على الثوب الذى اقتطعت منه. على الرغم من هذا وذاك، فإن لكلا الفرضين المشار إليهما إيجابية أساسية تكمن فى تمكيننا من اكتشاف الطريقة، والدرجة التى يعمل فيها ديالكتيك التماهى فى هذا النص أو ذاك، وهو الأمر الذى يتوضح من خلال إدراك القوانين والآليات التى تحكم «ديالكتيك التناص» الذى هو، فى التحليل الأخير، اقتناص وتجسيد لنتائج ديالكتيك التماهى.

وإذ نرى فى الفرضين المشار إليهما ما يوفر للتحليل منطلقا يبدأ منه؛ وذلك على اعتبار أنهما ينهضان على تصور سطحى لمبدأ التقنع يفضى إلى انبثاق المستوى الأدنى لديالكتيك التماهى، وإلى إنتاج التجلى الأدنى، أى التجلى البلاغى اللاتكوينى لقصيدة القناع؛ فإن فى ذلك ما يدفعنا إلى وضع كلا الفرضين، والتصور الذى ينهضان عليه، فى دائرة الاهتمام؛ كى نتمكن من خلال المراوحة بين الأدنى والأعلى من اكتشاف مستويات اشتغال كل من ديالكتيكى التماهى والتناص فى أى قصيدة نحللها؛ بغية اكتشاف مصادر تكوين القناع الذى ينطقها. فإذ تتباين طاقات اشتغال ديالكتيك التماهى قوة وضعفا؛ فإن انعكاسه على النص يفضى إلى تباين الآليات الحاكمة لديالكتيك التناص، وإلى تعدد مستويات اشتغاله، وذلك على النحو الذى يفصح عن تباين درجات التفاعل بين الأقطاب المشكلة للقناع، وبين التجارب والنصوص المتداخلة فى بناء تجربته، وصوغ هويته المتحققة فى القصيدة.

ولئن كان كل نص، وعلى نحو معمم، هو «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات» (٤)، أو هو «مجال لالتقاء خطابين على الأقل» (٥)، أو «سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى» (٦)، وذلك فى ضوء إدراكنا أن الحوار بين النصوص هو «ظاهرة معتادة على طوال التاريخ الأدبى»،(٧) حيث ينهض النص الجديد على «تشرب وتحويل لنصوص أخرى»(٨) سابقة عليه أو معاصرة له؛ فإن هذا الحوار، هذا التشرب والتحويل، يتحقق فى الشعر بطريقة بالغة الكثافة والعمق إلى درجة يغدوان معها ضرورين «لولادة معنى النص»(٩)، حين يصعب التقاط معناه، وبناء شبكة دلالاته، بمعزل عن إدراك القاع الذى ينهض عليه، عبر اكتشاف النصوص المتداخلة فى نسيجه.

وإذا ما كان هذا هو شأن الشعر عموما؛ فإننا نستطيع، بالنسبة إلى الشعر العربى الحداثى، أن نذهب مع جوليا

كـريسـتيـفـا فى تأكيـدها أن التناص، أو التداخل النصى، أو الحوار بين النصوص، هو «بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية قانون جوهرى، إذ هى نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص، وفى الآن نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا». وإذ يتبدى قانون التناص قانونا جوهريا بالنسبة إلى النص الشعرى الحداثى عموما؛ فإنه بالنسبة إلى قصيدة القناع، قانون ضرورى؛ وذلك لأن هذه القصيدة لا يمكن أن تتحقق دون أن تنهض على آليات استعمال هذا القانون الذى هو ـ كما سبقت الإشارة ـ الوجه الآخر لديالكتيك التماهى: القانون الجوهرى الذى عليه تنهض تجربة التقنع. فإن نحن نظرنا إلى الشاعر وإلى الأنا المغاير، كذاتين تتفاعلان فى مجال رؤيا داخلية تفضى بالشاعر إلى العثور على قناعه؛ فإننا نكون بإزاء ديالكتيك التماهى الذى نحسب أنه مصطلح ملائم للتعبير عن ذلك التفاعل. وإن نحن وجهنا النظر نحو عملية تحويل تجربة الرؤيا الداخلية إلى نص، أى إلى قصيدة قناع، فإننا نواجه ديالكتيك التناص الذى تبنى عليه القصيدة مجسدة تفاعل أنا الشاعر: بوصفها تجربة واقعية، ومكونات ثقافية، أى بوصفها نصا مشغولا من كثير من التجارب والنصوص، مع أنا الأنا المغاير: بوصفها تجربة مروية فى نصوص معينة، وبوصفها هوية متحققة فى تلك النصوص، أو نصاً شفاهياً ينسرب فى نسيج الواقع، أو فى الحاضر المعيش، وفى وجدان الناس، وذلك على النحو الذى يفضى فيه التفاعل بين هذه النصوص إلى تحقق القصيدة التى تجلى انبثاق تجربة التماهى، أو الرؤيا الداخلية، وتعكس فاعليتهما، فيما هى تعكس ناتجهما فى تجربة القناع، وفى هويته المكتسبة عبر صيرورة تجربته المتحققة فى القصيدة.

إن ديالكتيك التناص، فى ضوء ما سبق، هو الوجه الظاهر لديالكتيك التماهى؛ ذلك لأنه يعكس عملية تحول قطبى القناع من ذاتين متفاعلتين إلى نصين متداخلين، ويقتنص الحركة الباطنية التى تمور بها تجربة الرؤيا الداخلية، مجسدا نتائج صيرورتها وحركة تجاذب وتفاعل أقطابها فى جسد القصيدة، ومقتنصا هوية القناع من حيث هى هوية مجردة تتحقق عبر رؤيا الشاعر الداخلية، كى يحولها، باللغة، إلى تجربة حيوية، وحية، تجرى فى مجال حيوى هو النص الذى يحقق لها الوجود فى الحياة، والتاريخ.

تفاعلات الأنات وتداخل النصوص:

وكى تتحقق تجربة التماهى، وكى يشتغل التناص؛ لابد من توفر حد أدنى، وليس هذا الحد الأدنى إلا حوارا بين قطبين، تفاعلا بين ذاتين فاعلتين ومنفعلتين، وتداخلا بين نصين. وإذ تنطلق قصيدة القناع من قاعدة العلاقة التى يؤسسها القطبان الأساسيان: أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير؛ فإن بعض النصوص يظل لصيقا بهذه القاعدة، أو قريبا منها، فيما ينطلق بعضها الآخر إلى فضاءات أوسع، فيحتضن، فى إطار تجربة التماهى الماثرة فى قاعه، كثرة من الأنات المغايرة، ويوسع عالمه بالحوار المتفاعل مع نصوص كثيرة تربو على الحصر.

وقد يكون لطول النص، أو قصره، أثر ظاهر فى الدلالة على درجة اقترابه من تلك القاعدة أو ابتعاده عنها. فإذ يفتح طول القصيدة إمكان تعدد مصادر التكوين، وتوسع قناع النص؛ فإن قصرها يغلق هذا الإمكان، أو يضيّق مجاله، أو يحول دون تحققه على الشكل الفنى الموائم. وعلى الرغم من المنطقية الظاهرة لهذه الفروض، ومن الاستخلاص النقدى الشائع الذى مؤداه أن «القصائد العظيمة هى دائما قصائد طويلة؛ وذلك بسبب من كمية الواقع التى لابد أن تتضمنها كمضمون ظاهر»(١٠)؛ فإننا نحسب أن العوامل الخفية التى تحدد حجم القصيدة هى ذاتها التى تفضى إلى التصاقها بالقاعدة أو ابتعادها عنها. فليس حجم القصيدة إلا نتاجا لتلك العوامل التى نعتقد أنه ما من عبارة قادرة على احتضانها جميعا غير عبارة «طبيعة التجربة»، فالتجربة كما تتبدى فى القصيدة تحتضن الدوافع الكامنة وراء التقنع فيها. وتفصح القصيدة، عبر التحليل المتأنى، عن تراتبات الدوافع وعن الدافع الأكثر هيمنة عليها. فحين يهيمن على الشاعر دافع معين مدرك من جانبه، كأن يتحاشى الاصطدام المباشر بالسلطة السياسية وأجهزتها القمعية، أو أن يعبر من خلال قناع عن موقف أو رؤية معينة لا يستطيع، لسبب أو لآخر، أن يشهرهما على لسانه الشخصى؛ فإن هذا الدافع، وعلى الرغم من استدعائه دوافع أخرى تلازمه، هو الذى يحدد، بالضرورة، حجم النص بحجم الجزء المراد إضاءته من تجربة الشاعر عبر إضاءة ما يوازيه، أو يتجاوب معه، من تجربة الأنا المغاير، وهو

الأمر الذى يحكم الأعم الأغلب من القصائد القصيرة، والقصائد ـ الومضة التى تتبدى، وكأنما هى نص مكتوب فوق نص وحيد!

وحين يتجاوز الأمر حدود التعبير عن موقف محدد، أو الإشارة الجزئية إلى حالة معينة، أو اقتناص لحظة من لحظات تجربة واسعة، إلى الدخول فى تجربة رؤيا داخلية، بالمعنى الفلسفى أو الصوفى، وإلى تجسيدها فى النص بوصفه تجربة إنسانية كلية وشاملة؛ فإن اتساع التجربة يفضى، بالضرورة، إلى اتساع النص، دون أن يتطابق كلا الاتساعين؛ حيث كلما اتسعت الرؤيا، على حد قول النفرى، ضاقت العبارة[11]. وإذ يفضى اتساع التجربة إلى اتساع النص؛ فإن كلا الأمرين ينهض على تعددية لافتة فى مصادر تكوين القناع، فمثل هذه التجربة التى تسعى إلى التوفيق بين ما يتناهى وما لايتناهى، وإلى وصل الزمان بالأبدية، واقتناص الأزمنة كلها فى برهة رؤيا كاشفة، هى وحدها التى تفتح الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للتماهى به، على أشباهه، وتصله ـ إن كان متأخرا ـ بنموذجه الأصلى الموغل فى القدم، أو تبنى سلسلة تجلياته المتعددة بتعدد أسمائه ـ إن كان هو النموذج الأصلى الأقدم ـ حتى أقرب تجل له فى عصرنا، أو فى أقرب الأزمنة إلى عصرنا، بحيث يكون القناع هو التجلى اللانهائى، المرغل فى الماضى، والقائم فى الحاضر ـ واقعا أو رؤيا ـ والمفتوح على مستقبل مفتوح لذلك النموذج الأصلى وتجربته اللامتناهية، وبحيث تتبدى القصيدة نصا مكتوبا فوق ما لا يتناهى من النصوص.

ولعلنا نستطيع أن نتوقف الآن، وقبل تحليل القصيدة المختارة: «كلمات سبارتكوس الأخيرة» لأمل دنقل، عند محاولة لاستكشاف المداخل أو القنوات التى يمكن أن تتسرب من خلالها أنات مغايرة كثيرة لتتفاعل فى تكوين الأنا المغاير الرئيسى الذى يتماهى به الشاعر، أو لتتفاعل فى تجلية تحولات القناع نفسه إذ يدخل معها فى تجارب رؤيا داخلية تجمعه، أو توحده بها، وهو الأمر الذى يتمظهر فى حضور نصوص متعددة المجالات والحقول والسياقات المصدرية، تنصهر فى نسيج ـ أو تتبدى على سطح ـ القصيدة التى تتخلق هوية القناع فى سياق صيرورتها من حيث هى تجربة.

حين تنهض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية متسعة وشاملة، وحين تكتب القصيدة التجربة نفسها لا أثرها؛ فإن طبيعة العلاقة بين قطبى هذه التجربة تفتح الباب واسعا أمام تعددية المكونات التى تعود إلى كلا القطبين فى سياق تحولاتهما المستمرة التى تنعكس فى تحولات القناع وفى تجلياته الاسمية، أو الصورية المتعددة؛ ذلك لأن جدلية أنا الشاعر ـ أنا الأنا المغاير التى تتم فى إطار الرؤيا الداخلية هى، دائما ومن حيث الإمكان المجرد، جدلية مفتوحة على استدعاء أقطاب أخرى تنصهر فى مكونات أى منهما، بوصفها قطبا رئيسياً، وعلى استدعاء نصوص تم امتصاصها فى عملية صوغ خصائص هوية أى منهما، من حيث هى نص مكتوب فوق كثرة هائلة من النصوص. ولا ريب، هنا، أن جميع المداخل والقنوات المحتملة لانسراب الأنات المتغايرة، ولعبور النصوص، تعود إلى هذين القطبين اللذين يولدان، بتفاعلهما، تلك الجدلية المفتوحة التى تفضى إلى تحقق القصيدة بوصفها مجالاً حيويا تتخلق فيه هوية القناع.

ولأن الشاعر، بوصفه ذاتا مبدعة، وأنا اجتماعية تبحث عن اكتمالها، وعن تحققها الإنسانى الأسمى؛ هو المجال الحيوى الذى تدور فى أعماقه تجربة التماهى، أو الرؤيا الداخلية التى تنتج هويته العميقة، فيما هى تنتج القصيدة؛ فإن اختياره هذا الأنا المغاير أو ذاك، وهذا النص المصدرى أو ذاك، وهو الاختيار القائم، بطبيعة الحال، على مداه الثقافى، وعلى تجربته الحياتية، وعلى موقفه من شبكة متناقضات الواقع، وعلى طبيعة توجهاته الفكرية والشعرية، هو الشرارة الأولى التى قد تختزن، فى ضوء طبيعة الاختيار، طاقة تفجير هائلة، أو ضئيلة؛ وذلك لأن اختيار الشاعر لنموذج أعلى، أو لنمط أصلى، ليجعله اسما لقناعه، ومحورا تدور حوله تجربة القصيدة، سيفضى ـ بما لهذا النموذج أو النمط من خصائص وميزات، وبما ينطوى عليه من إمكانات فنية وطاقات رمزية ـ إلى بناء التجربة فوق كثرة من التجارب، وإلى نهوض النص فوق قاع بالغ الاتساع والعمق؛ لكونه يحتضن كثرة هائلة من النصوص، وإلى جعل القصيدة برجا شاهق العلو، يرتقيه القناع فيما نمتد أسسه عابرة الأرض والزمان، صوب ما لا يتناهى من الطبقات. وكأنما القصيدة

سطح ظاهر لكثرة من النصوص [illegible] في طبقاتها التحتية العميقة.

وقد تتبدى القصيدة، في حالات [illegible]، أساساً أو قاعاً يقبع في أبعد طبقات الأرض غورا و[illegible]، حين يكون النموذج الأصلي الأقدم هو اسم القناع [illegible] بتجربته مهيمنة على تجربة القصيدة، فيما [illegible] كل طبقة من الطبقات التي تصل سطح النص بقاعه [illegible]، تجليا من التجليات النصية لذلك النمط الأصلي [illegible] إلى أعلى البرج، حيث نلتقي بأقرب أسمائه إلينا [illegible] المتجلي في رحاب عصرنا، أو المتطلع إلى حضور [illegible]، وكأنما القصيدة، في هذه الحال، هي القاع [illegible] حفريات الشاعر إلى إظهاره وإضاءته، والذي [illegible] كثرة من التجارب والنصوص التي يوحي بها [illegible] وسواء تحرك النص هابطا من قمة البرج إلى أغواره [illegible] صاعدا من أعمق أغواره إلى قمته؛ فإنه مرشح [illegible] حال - إلى المرور بالأسماء المتعددة للنمط الأصلي [illegible] في نسيجه على نحو ظاهر، أو إلى الإ[illegible] فيه. كما أنه مرشح، في ضوء ذلك، إلى اقتحام [illegible] مختلفة، وإلى فتح دفات كثير من الكتب [illegible] وإلى استدعاء كثرة من التجارب.

وكي نوضح مغزى أي من [illegible]: الصاعدة والهابطة، وكي نكشف عن دلالة [illegible] الاستعارية التي تجسد أيا منهما، فإننا نشير إلى [illegible] يختار الشاعر التماهي بشخصية تاريخية كالحلاج [illegible] شخصية تبعد عنا، من حيث الحقبة التاريخية التي [illegible] تجربتها الواقعية، مسافة زمنية تربو على [illegible]، مما يعني أن القصيدة التي تنطق صوته، كقصيدة [illegible] الحلاج للبياتي، على سبيل المثال، تختار الانطلاق [illegible] طبقة تاريخية بعيدة عنا. غير أنها ليست مرغلة في [illegible] الأمر الذي يفتح تجربة الحلاج - القناع على [illegible] أخرى سابقة لتجربته أو لاحقة لها، تتجاوب [illegible]، بحيث يمكن، والحال هذه، أن تأخذ التجربة [illegible] في القصيدة اتجاهين:

أولهما: اتجاه صاعد يصل تجربة الحلاج - إن تصريحا أو تلميحا - بتجارب التمرد والرفض، والصلب والقيامة، الكثيرة والمتعددة، التي وقعت بعد تجربته، أو في زمن إبداع القصيدة ونشرها للمرة الأولى، أو في زمن قراءتها.

وثانيهما: اتجاه هابط يصل الحلاج بنموذجه الأصلي الموغل في القدم عبر المرور بتجلياته المتعاقبة زمنيا؛ وفق تسلسل يهبط من الأقرب إلى الأبعد، بانيا، في سياق ذلك، كونا أدبيا متكاملا موسوما بعنوان: الموت والانبعاث، وعامرا بحركة أبطال تجربة إنسانية - كونية لا تتناهى.

وقد يختار الشاعر شخصية معاصرة له، أو قريبة عهد بزمنه. فيتفاعل مع شاعر، أو مفكر، أو قائد سياسي، أو مع شخصية من الشخصيات التي واجهت المصير الذي ناضلت طيلة تجربتها من أجل أن تجنب الإنسان الوقوع فيه: السجن والتعذيب، أو الموت غدرا أو غيلة على يد سلطة شمولية طاغية، أو قوة إظلامية فاشية، أو ربقة استعمار خارجي... إلخ؛ بحيث يمكن، والحال هذه، أن تأخذ القصيدة اتجاها هابطا يصل هذه الشخصية بنمطها الأصلي، ويحيلها، في ضوء هذه الصلة، إلى تجل من تجلياته اللامتناهية.

وقد يختار الشاعر أن يتماهى بالنمط الأصلي الأبعد، كأن يسمي قناعه باسم الإله الابن: دموزي، فتأخذ القصيدة في تجليها النصي الواضح، أو في إثارتها الحيوية متوازيات متعاقبة زمنيا، اتجاها صاعدا يصل دموزي بأشباهه، وبآخر إنسان اختار أن يجلي في تجربته الحياتية تجربة هذا الإله المخلص، الفادي، ابن الإنسان.

وأيا كان اتجاه حركة القصيدة، والتجربة المروية فيها، أو التجارب التي تثيرها، فإنها إذ تتحقق بوصفها قصيدة قناع، وعلى النحو الذي أوضحناه، تستطيع أن تعبر عن التجربة الإنسانية في كليتها وشمولها، وأن توفق بين المتناهي واللامتناهي، وأن تفصح، في ضوء ذلك، عن رؤية عميقة للإنسان والوجود.

إن تعددية أسماء النموذج الأعلى، أو النمط الأصلي الواحد، وتشابه تجارب الشخصيات أو الكينونات التي تحمل

هذه الأسماء، وانصهار خصائصها جميعا في جوهر واحد، يعتبر، في ما نظن، القناة الأهم التي تمر عبرها كثرة من الأسماء والتجارب والنصوص لتتفاعل، معا، في صوغ قصيدة تنبني على اختيار اسم واحد من بينها للقناع. ذلك أن أيا من هذه الأسماء سيكون مرشحا لاستدعاء شبكة الرموز التي ينتمي إليها؛ كي يحركها على محوره، موسعا مجال حركته ودلالته، بالدخول في مجالاتها، وبمماهاة ذاته بها، وبتجلية تحولات هويته في صورها وأسمائها، ومن خلال خوض تجاربها.

ولا شك في أن تداخل النصوص المصدرية يعتبر، في حد ذاته، مدخلاً تلقائيا لاستدعاء النصوص الكثيرة التي انبنى عليها النص الذي يعود إليه الشاعر ليستدعي منه اسم أناه المغاير، (اسم قناعه)، وتجربته المروية فيه؛ فقد يذهب الشاعر إلى أحد أناجيل العهد الجديد كي يستدعي منه المسيح، والجانب الذي يريد إضاءته من جوانب تجربته، فلا يكون ذلك انفتاحا على العهد الجديد، أو على أحد أناجيله فحسب، بل يكون، من جهة أولى، انفتاحا على النصوص الأسطورية والدينية التي تقبع في قاع الأناجيل، أو تغيب في نسيجها؛ لكونها قد تناصت معها وهي تحول تجربة المسيح من الواقع إلى النص، ومن التاريخ إلى اللغة. ويكون، من جهة ثانية، انفتاحا على النصوص الأخرى التي تختزنها الذاكرة الثقافية للشاعر، أو للقارئ، والتي تناصت، على امتداد مراحل تاريخية متعاقبة، مع العهد الجديد، ونهضت على توسيع الكون الأدبي، واللاهوتي، لتجربة المسيح، كعمل ينطوي، ضمنياً، على توسيع تجربة نمطه الأصلي الأبعد، الإله ـ الابن: دموزي، أو تموز، وتجارب موازياته الكثيرة في الثقافات الإنسانية المتعددة؛ بحيث نرى إلى القصيدة وهي تتحرك فوق طبقات متراكبة تنطوي كل واحدة منها على تجليات نصية متشابهة، وغير متطابقة، لشخصية جوهرية واحدة تواصلت حضوراً في حياة الإنسان، وفي تاريخه، أو وهي تحرك طبقات تتراكب فوق سطحها، مشيرة إلى الواقع الذي تحوله القصيدة نفسها إلى نص تنسرب في نسيجه، وفي شبكة دلالاته، الموازيات الواقعية للقناع، الموجودة في الواقع، أو التي يتطلع إلى انبعاثها فيه.

وإضافة لما سبق، فإن لتعددية الإحالات الموضوعية لشخصية واحدة لذاتها في الواقع الاجتماعي، وفي التاريخ ـ كأن تكون الشخصية التي اختارها الشاعر للتماهي بها، هي، في آن، شخصية شاعر، وفيلسوف، وفارس، وقائد سياسي، وعالم فلكي، ومتصوف... إلخ؛ أي شخصية موسوعية ـ أثرها المحتمل في تعددية مصادر تكوين القناع؛ وذلك لأن مثل هذه الشخصية متعددة التجارب، تحقق لنفسها حضورا نصيا في سياقات مصدرية متعددة الحقول والمجالات.

وفوق ذلك، فإن لتوجه الشاعر نحو خلق القصيدة ـ الأسطورة، كتجربة تتحرك فوق الزمان والمكان، ونحو تكوين القناع كوحدة للمتناقضات المتفاعلة داخل ذاته، كإله أسطوري، أثره البالغ في فتح النص على تعددية لافتة في مصادر بنائه، وفي مصادر تكوين القناع الذي ينطقه ويتحرك في مجالاته، خائضا التجربة، محولا لها، ومتحولا بتحولاتها، ومكتسبا في كل محطة من محطاتها هوية جديدة تنهض على أنقاض القديمة وتتجاوزها؛ فالشاعر، في محاولة كهذه، يستدعي شخصيات ورموزا وتجارب من مصادر متعددة ومتباينة، ويدخلها جميعا في صلب نسيج جديد، وفي إطار شبكة رمزية تدخل مكوناتها في إطار بنية علاقات جديدة تؤسسها، وذلك على النحو الذي يتبدى معه الشاعر وهو يعمل خارج مصادره التي ينطلق منها، وتتبدى معه القصيدة، على عمق قاعها واتساعه، وكأنما هي، من كثرة مالها من منابع، قصيدة بلا منابع، أو كأنما هي القاع، وهي المنابع.

تلك، إذن، هي أهم المداخل والقنوات التي تفتح الآفاق واسعة أمام تعددية مصادر بناء القصائد، وتكوين الأقنعة التي تخوض تجاربها وتنطقها. غير أن هذه التعددية لا يمكن أن تكون تلقائية، أو فيضا يتحقق بمجرد اتصال الشاعر بمصدر أو بنمط أصلي واحد، أو بمجرد اتصال القارئ بالنص. فلكي يطور الشاعر مثل هذه التعددية، حضورا في النص أو غيابا فيه، ينبغي أن تكون موجودة بالنسبة إليه، وجودا بالقوة أو بالفعل، أي حاضرة في ذهنه ومخيلته، أو غائبة في ذاكرته الثقافية، كامنة في أعماقه. وكي يتمكن القارئ من إدراك النص، وفهمه، والدخول في عوالمه الظاهرة والخفية، ينبغي أن يتوافر على ثقافة واسعة تمكنه، وهو يقارب

نصـا مـفـردا، من بناء كـون أدبى شـاسـع الأرجـاء، متـرامى الأطراف.

ولعل فى حاجة الشاعر إلى الثقافة الواسعة ليبدع النص الحداثى، وفى حاجة القارئ إلى مثل هذه الثقافة كى يفك مغاليق ذلك النص، ويفـهـمـه، ويدرك عوالمه، ما يفـصـح عن واحدة من أبرز الغايات التى تتوخى القصيدة الحداثية، وفى إطارها قـصيدة القناع، أن تصل إليـهـا، وأن تحقق حضـورها العـمـيق، فى خـصـائص هوياتنا، وفى سلوكنا اليومى، وفى مجـالات حيـاتنا بأسرها. وليس من اسم لتلك الغاية غير الإبداع: أن يبدع الشاعر النص الذى يتجاوز الكثرة الهائلة من النصوص التى ينبنى عليها، وأن يقرأ القارئ النص قراءة إبداعية فى ضوء ثقافة واسعة، وعميقة، تمكنه من إدراك عالم النص فى سعته وغناه، ومن إعادة بناء الكون الأدبى الذى ينتمى إليه؛ بحيث يبدع فى اللحظة التى يقرأ فيها النص نصوصا، ويحقق لنفسه قراءة إبداعية خلاقة تنأى به عن الثبات عند أنماط القراءة التقليدية، التى تحيله إلى مجرد مستهلك سالب للدلالة الظاهرة على سطح النص المقروء.

وقـد يكون فى إشـاراتنا إلى الإبداع، من حيث هو محور تتحرك عليه حركة الحداثة الشعرية، بل أية حداثة بإطلاق، كما قد يكون فى كثير من الإشارات المضمنة، فى الفقرات السابقة، بصدد العلاقة بين القصيدة ومصادرها، ما يغنينا عن تسليط مزيد من الأضواء على المنظور الذى نرى من خلاله هذه العلاقة، والذى ينهض عليه تحليلنا لمصادر تسمية الأقنعة وتكوينها فى القصائد موضع التحليل والدرس. غير أنه يبدو مفيدا أن نلفت الانتباه إلى أن هذا المنظور القائم على رؤية لا تضحى بالإبداع من حيث هو أصل لإنتـاج القصائد، سوف يمكننا من الابتعاد عن المناهج والتصورات التى اعتادت «الربط بين نتيجة فنية معينة وبين أصنها»[١٢]، والتى لا ترى فى النصـوص الإبداعـيـة أية عـلاقـات ممكنة تتعدى علاقتها بمصادرها، مما أفضى إلى نفى الاستقلال والتمـايز عن هذه النصـوص، إذ نظر إليـهـا باعتبارها توابع لأصل قديم، أو باعتبارها إعادة نشر يقوم على انتقاء عناصر ومقتطفات تعود إلى أصول قديمة.

إن تعـامل بعض المناهج مع النصـوص الإبداعـيـة، بوصفـهـا وثائق أو مدونات تنتج نصوصا قديمة، يفضى إلى تشظية النص المدروس، عبر تحويله إلى قطع متناثرة، غير متصلة؛ بغية رد كل قطعة إلى مصدرها وأصلها، أو بغية إعادتها إلى مـصـدر محـتـمل، قد لا يكون بالضرورة نصا مكتوبا، كالواقع المعيش، والتراث الشفاهى المتداول، وسيرة الكاتب، أو حـالة من حـالاته النفـسـيـة ... إلخ. ولاريب أن التصـورات النظرية التى تنهض عليها هذه المناهج لا تتوخى، فى التحليل الأخير، غير الإعلان عن «موت الخيال» و«انتحار الفكر» وتأكيـد مقولة أن «لا جديد، أبدا، تحت الشمس»، وأن العالم قد أنجز نفسه، وصاغ هويته، وأن ليس بمقدور الإنسان أن يبدع شيئا جديدا يغاير ما سبق إنجازه، وأن كل ما يستطيعـه هو أن يسكن إلى عالم ثابت، وإلى نص سابق الإنجاز، يتأبيان على التحويل والتحوير والتطوير والإضافة؛ لأنهما كاملان مكتملان، مغلقان على ذاتهما ومكتفيان بهما، يعطيان ولا ينقصان، وليسا قابلين لأية زيادة.

ولسنا، فى ضوء ما سبق، بحاجة إلى تفصيل القول بأن هذه التصـورات والمناهج تفتئت على الحيـاة والإبداع والعالم، وتحيل الإنسان إلى مجرد مستهلك سالب للزمان، ولإبداعات أسلافه، نافية عنه إمكان الوجود الفاعل فى الوجود، محيلة حياته إلى صقيع بارد لا يبث فى الكون غير برودة الموت. إنها تصـورات ومناهج تهـدر جـهـد الإنسـان الخلاق المبدع، فيما هى تهدر وقت الناقد وجهده؛ إذ ترسله فى متاهات البحث عن «سرقات مزعومة»؛ وتتركه لاهثا وراء خطوات شاعر مبدع؛ بغية التقاط ما يؤهله لتأكيد موت الإبداع وإلصاق تهمة «الانتحال» صخرة مقيمة على صدر إبداعاته.

إن الكلام «يفتح بعضه بعضا»[١٣] وتلك هى بالضبط العلاقة الممكنة بين النص الإبداعى الأصيل؛ أى المتأصل فى الإبداع، والنصوص التى يستلهمها وينبنى عليها، وسواء فى ذلك أكانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية. إنها علاقة اتصـال وانفـصـال، هدم وبناء، امـتـصـاص وتحويل؛ أى أنها علاقة تفاعل وحوار، وليست بأية حال ـ طالما أن السياقات والعلاقات متغيرة ـ علاقة تحدر من سلالة، أو علاقة فرع

بأصل، أو نسخة باهتة لأصل ساطع الضوء. وذلك لأن الشعر، والإبداع الأدبي والفني عموما هو «خلق يمارسه الشاعر، فيما يخلق مسافة بينه وبين التراث من جهة، وبينه وبين «الواقع» من جهة ثانية» (١٤).

ولأن النصوص لا تنشأ مما ليس نصوصا، ولأن «كل ما يوجد دائما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص» (١٥)، فإن هذا لا يجعل النص الإبداعي ثوبا مرقعا، أو جسدا انتزع كل عضو من أعضائه من جسد آخر؛ بل إنه يحقق وجوده كمولود جديد يثرى عالم الإبداع، فقد تخلق فى رحم الرؤيا الإبداعية الخاصة بالمبدع، وسرى فى نسيج خلاياه نسغ أفكاره ومشاعره، ورؤيته للعالم، واكتسى ثياب طريقته الخاصة فى التشكيل والتعبير، مما أهله لأن يشق لنفسه سياقا خاصا فى حقل الإبداع الذى ينتمى إليه، مبديا ما كان كامنا فى أعماق النصوص التى انبنى عليها، أو موحيا به، وذلك فى الوقت الذى يبث فيه، إفصاحا أو إيحاء، رؤية المبدع لتلك النصوص المفتوحة على ما لايتناهى من القراءات والتأويلات، وللواقع الذى قرأه، وأوّله، كنص مفتوح.

وهكذا تكون القصيدة الجديدة: مثلها مثل الوليد الجديد، إنها:

> تولد ضمن نظام موجود من الكلمات، وهى تشبه بنية الشعر الذى تتصل به. والوليد الجديد هو مجتمعه؛ وقد تبدى ثانية من خلال الفرد؛ والقصيدة الجديدة هى، أيضا، تجسيد مجتمعها الشعرى فيها (١٦).

إن الابن منشبك بأبيه، ومتصل به. غير أنه فى الوقت ذاته متمايز عنه، له خصوصيته، وله هويته المكتسبة عبر تجربته الخاصة، وكذلك هو، دائما، كل نص إبداعى أصيل، وجديد.

وفى ضوء هذه الرؤية الإبداعية المقترحة: التى تترخى إدماج المصادر بعمليات إعادة الإنتاج والتأويل الخيالى، وتحول دون الافتئات على التذوق الجمالى، والقراءة الإبداعية للنص، نذهب إلى تحليل القصيدة المختارة بغية تعرف المصادر المتداخلة فى بنائها، وفى تكوين القناع الذى ينطقها. فنحن لا نبحث عن المصادر كى نمسك بالشاعر متلبسا بـ«السرقة» أو «الانتحال»، وإنما نبحث عنها، حضورا أو غيابا فى النص؛ كى نتعرف الأساليب والطرائق التى يحقق عبرها الشاعر اتصاله بمصادره، وانفصاله عنها، استلهامه لها، وعمله خارجها، وكى ندرك الأسباب التى تجعل الشاعر لصيقًا بمصادره، عاجزا عن مغادرتها أو تجاوزها، وكى نتبين، فى ضوء هذا وذاك، التجليات المختلفة للقناع من حيث التكوين الفنى، ومن حيث الوظائف التى تتأسس على هذا التكوين، وتستدعيه.

وإذ تنهض قراءتنا التحليلية للقصيدة المختارة، من بين ما تنهض عليه من فروض حاولنا إدراجها فى ما تقدم، على فرض مؤداه أن مصادر تسمية الأقنعة ليست هى بالضرورة مصادر تكوينها، وبناء التجارب المروية فى القصائد التى تحتضنها. وتعمل مقتضيات تحويل هذا الفرض، والفروض الأخرى، إلى نتائج دالة، على تحديد الإطار الملائم لتحليل قصيدة القناع على مستويى البناء والتكوين؛ كمدخل ضرورى لتحليلها على المستويات الأخرى. كما أن تحليل القصيدة انطلاقا من إدراجها ضمن إطار المصدر الذى يستدعى منه اسم القناع الذى ينطقها، يشكل، فى ما نحسب، قاعدة ملائمة لتعرف مدى اقتراب القناع من مصدر تسميته أو ابتعاده عنه، ولتعرف المصادر المتداخلة فى تكوينه، ولقراءة ما يمكن أن ينطوى عليه العمل داخل مصدر واحد أو خارجه، وداخل مصادر متعددة، أو خارجها، من انعكاسات على نسيج القصيدة، وعلى بناها الداخلية، وبنيتها الكلية، ومن مدلولات محتملة لهذه الانعكاسات، وللأساليب والطرائق التى تنتجها.

ونظرا لأن الصوت المسموع فى أى قصيدة، والضمير المهيمن عليها، هما المدخلان الأساسيان لتعرف هوية ناطقها، ولتعرف نوعها، باعتبار أن هذا التعرف ضرورى لفهمها، ولاقتناص دلالاتها؛ فإن هذا يؤهل الصوت والضمير لأن يكونا المحورين الأساسين اللذين يدار عليهما أى تحليل نصى يترخى اكتشاف منظور التشخيص، ومنطلقه، واتجاه

حركته. فمثل هذا التحليل هو وحده الكفيل بتحديد هوية الذات الناطقة ونوع القصيدة؛ وذلك لأنه يربط بنتائجه على الصوت والضمير ليحدد الجهة التى تذهب إليها إحالتهما، وليكشف، بالتالى، عن النوع الذى تنتمى القصيدة إليه. ولعلنا فى غير حاجة إلى توضيح أن نتائج مثل هذا التحليل تتكثف فى اكتشاف البؤرة التشخيصية التى يؤسسها النوع لتعطى للقصيدة خصائصه، ومميزاته الفارقة، ولتسم جسدها بميسمه.

ولأن الجنس الدرامى الغنائى ينطلق من أولوية الدرامية والموضوعية، منطلقا ومنظورا، على الغنائية والذاتية، محيطا واتجاه حركة، ولأنه لا يسند الغنائية، أو التعبير المباشر، أو غير المباشر، عن الذات، للشاعر، بل إلى الشخصية الشعرية المستقلة تماما عنه؛ فإن هذا يفسر حقيقة أن الصوت المسموع فى قصيدة الشخصية الشعرية التى ليست قناعا للشاعر، وضمير المتكلم المهيمن عليها، لا يحيلان إطلاقا، إلى الذات الشاعرة، وإنما يحيلان فقط، ودون أى التباس، إلى الشخصية الشعرية الدرامية الغنائية المفارقة تماما للشاعر. وتلك هى الحال التى تنطبق - على سبيل التمثيل - على «المخبر» صوتا وهوية، فى قصيدة «المخبر» للسياب، والتى لا تنطبق، بالدرجة ذاتها، على «المسيح بعد الصلب»؛ حيث تظل الإحالة فى هذه القصيدة، وعلى غرار جميع قصائد القناع، موسومة بدرجة من درجات الالتباس الناجم عن انتمائها إلى الجنس الغنائى الدرامى الذى يظل أقرب إلى الغنائية منه إلى الدرامية التى يتوجه إليها، والذى لا يصل، أبدا، إلى موضوعية غير ملتبسة تطابق الموضوعية التى تتميز بها الشخصية فى قصيدة الشخصية الشعرية؛ لأن منظوره ومنطلقه غنائيان أصلا؛ ولأن مبدأ التقنع نفسه لا يقتضى ذلك، ولا يكفله.

واستنادا إلى حقيقة أن انتماء قصيدة القناع إلى الجنس الغنائى الدرامى يتأسس على طبيعة حضور وغياب كل من أنا الشاعر، وأنا الشخصية أو الكينونة التى يتحد منها أنا مغايرا، فى القناع، وفى القصيدة؛ أى على تجربة الرؤيا الداخلية المؤسسة لتكوين القناع، ولبناء القصيدة؛ فإن ذلك لا يفسر فحسب مسألة التباس إحالة الصوت والضمير اللذين تتميز بهما قصيدة القناع، وإنما يكشف الجدلية المولدة لمنابع التوترات الدرامية ممكنة الانتشار فى مستوياتها جميعا، فيما هو يحدد الأطراف المتداخلة فى احتمالات الإحالة، بوصفها أطرافا أساسية، ويكشف حقيقة أن قصيدة القناع تتميز، من هذه الوجهة، عن قصيدة الشخصية الشعرية المستقلة تماما عن الشاعر، فى كونها قصيدة ذات مستويين متجادلين: ظاهرى وباطنى؛ أى ذات سطح وقاع، أو قناع ووجه، غير قابلين للتطابق التام، الذى تتميز به، من جهة أولى، قصيدة الشخصية الشعرية لكونها تنطلق من منظور موضوعى، ومنطلق درامى، يكفلان لها هذا التطابق بقصرهما الإحالة على صوت الشخصية الشعرية (الصوت الثالث)، وعلى أناها الغنائى المفارق للذات الشاعرة، أو الذى تتميز به، من جهة ثانية، قصيدة غنائية مسطحة من قصائد الاعتراف الرومانتيكى، والتعبيرية الذاتية المباشرة؛ لكونها تنطلق من منظور ذاتى، ومنطلق غنائى، يكفلان لها بانغلاقهما غياب الالتباس، والتطابق التام ما بين الصوت المسموع فيها وصوت الشاعر (الصوت الأول نادرا والثانى غالبا)، وما بين ضمير المتكلم المهيمن عليها وأنا الشاعر الغنائى، بمعناه السطحى والمباشر.

وإن كان ما سبق أن يعنى شيئا، مع ملاحظة الاختلاف النوعى بين القصيدتين (قصيدة الشخصية الشعرية، القصيدة الغنائية المسطحة)؛ فإنما يعنى أنهما لا تمتلكان، على صعيد حركة إحالة الصوت المسموع، والضمير المهيمن، غير المستوى الظاهرى؛ وذلك لأنه لا يوجد فى كل حال، غير الوجه فحسب؛ ولأننا مهما أوغلنا فى عمق مفترض، هنا أو هناك، لن نعثر على وجه سواه. وليس لهذه الحقيقة إلا أن تكون حائلا دون القصيدتين وحيازة المنابع المولدة للتوترات الدرامية المميزة لقصيدة القناع؛ لأن كلا منهما قد ألغت، بطريقتها الخاصة، الجدلية المنتجة لهذه المنابع. وفى حين أوجدت قصيدة الشخصية الشعرية جدليات أخرى تنتج توترات درامية قد تشترك فيها مع قصيدة القناع، وقد تنفرد بها؛ فإن القصيدة الغنائية المسطحة تظل عاجزة عن فعل ذلك طالما ظلت على حالها، مكتفية بجنسها، وبانغلاقها، وبعزفها المنفرد على أوتار صوت ملتئم، بلا رجع، وبلا قرار.

إن أية مقاربة نقدية لا تجعل من تحليل العلاقة بين ظاهر قصيدة القناع، وباطنها، محورا رئيسيا ترتكز عليه، وتنطلق منه في حركة وثابة تتوخى اكتشاف الأبعاد والانعكاسات المختلفة لهذه العلاقة، لن تكون مقاربة فقيرة تفتقد المنظور النقدي الكفيل بإضاءة القصيدة، والإجراءات التحليلية النابعة من خصوصيتها فحسب؛ وإنما ستكون مسكونة، منذ البدء، بإغفالين أساسين يهدمان صلاحيتهما؛ إذ يفضيان بها إلى تعتيم القصيدة عوضا عن إضاءتها، وإلى العجز عن التمركز في مفاصل استنطاقها. وليس ذلك لأنها تطل عليها من منظور لا ينبع من طبيعتها، أو لأنها تتعامل معها وفق معايير تنافي النوع الشعري الذي تنتمي إليه؛ بل لأن عدم صلاحية المنظور، وتنافي المعايير، ليسا إلا انعكاسا مباشرا لغياب الوعي بالطبيعة النوعية للقصيدة، ولإغفال مبدأ التقنع الذي تتأسس عليه.

واستنادا إلى ذلك، فإن تأسيس أية مقاربة نقدية، أو أية قراءة نصية، لقصيدة القناع، على التحليل متعدد المستويات والأبعاد للعلاقة ما بين ظاهرها وباطنها، سطحها وقاعها، أو ما بين وجه القناع الذي يخوض تجربتها وينطقها، ووجهي الشاعر والأنا المغاير، ليس مجرد خيار نقدي يمكن الأخذ به أو تركه؛ وإنما هو، في ما نحسب، ضرورة يتوجب الأخذ بها إذا ما كنا من جهة أولى، جادين في اعتقادنا أن القصيدة، أية قصيدة، تواري مفاتيحها فيما هي تبث إشارات تدعونا إلى العثور عليها، وتدلنا على مسارب الوصول. وإذا ما كنا، من جهة ثانية، ندرك الأهمية القصوى، والنتائج الثرية، لمواءمة منهج التحليل النصي، وإجراءاته، مع الطبيعة النوعية للقصيدة، ومع المبدأ الذي تتأسس عليه، ومع أسلوب التشخيص الذي تعتمده في بناء النص، وتكوين القناع.

ولأن مبدأ التقنع، والنوع الغنائي الدرامي الذي تنتمي إليه قصيدة القناع، وأسلوب التشخيص الذي تعتمده، هي جميعا ذات طبيعة جدلية؛ فإن ذلك يفسر، إذا ما أدركناه، التجاوبات الطردية، والعكسية، ما بين ابتعاد قاع القصيدة عن سطحها، أو اقترابه منه، على أي مستوى من المستويات، وما بين المزايا الفنية، أو العيوب التي تحوزها القصيدة. وهو الأمر الذي يعني أن إنهاض المقاربة النقدية على تحليل علاقات التجاوب الطردي، والعكسي، بين جميع مستويات القصيدة، لا يتكفل بتمكين الناقد من اكتشاف القوانين والآليات الحاكمة لتكون القناع ولبناء النص، فحسب؛ وإنما يتكفل، في تواشج متصل، بتوفير المعطيات الكافية لتحديد الانتماء النوعي للقصيدة، ولكشف انعكاساته الممكنة على الشكل الذي تتلبسه. وليس ذلك لأن كلا الأمرين ضروري لتأسيس قراءة إنتاجية لا تغفل نوع القصيدة، ولاشكلها، ولا أسلوب التشخيص الذي تعتمده، ولا المبدأ الذي تتأسس عليه؛ وإنما أيضا لأنهما يوفران، إذ يفتتحان أفق هذه القراءة، المعطيات الكافية لجعل التحليل النصي يحكم على القصيدة من حيث قدرتها، أو عدم قدرتها، على إشباع الدوافع التي استدعت ظهورها بوصفها قصيدة قناع تنتمي، من حيث المبدأ، إلى الحداثة الشعرية، وتنهض بإنجاز التجاوزات التي أرادت هذه الحداثة تبرير وجودها بإنجازها، أو تأسيس حداثتها عليها. وإذ يتخلى الناقد عن الأحكام المعيارية الخارجية، ويعطي التحليل النصي المؤسس على منظور نقدي، وإجراءات تحليلية تنبع من القصيدة، فرصة النطق بالحكم؛ فإنما هو، في الحقيقة، يعطي هذه الفرصة للقصيدة؛ ذلك لأن الحكم يظهر وكأنما هو حكم تطلقه على نفسها، لأنها تتضمنه؛ ولأن مهمة الناقد، من هذه الوجهة، قد تركزت على اكتشافه، والكشف عنه.

وإذ ينبغي لأية قراءة إنتاجية لأي نص أن تنهض نفسها على القانون الذي يحكم بناء هذا النص، فإن تأسس قصيدة القناع على ديالكتيكي تماه وتناص متجاوبين يوجب إنهاض أية قراءة نصية إنتاجية لهذه القصيدة على مواكبة مستمرة لصيرورة النص ـ التجربة. وذلك من خلال تعقب وتحليل حركة مؤشر بناء النص، الذي هو، في الوقت ذاته، مؤشر تكوين القناع الذي ينظمه، وينطقه، ويخوض التجربة المروية فيه؛ بحيث تتكشف من خلال هذه القراءة السياقية ـ الرأسية، حركة ديالكتيك التناص المواكبة حركة ديالكتيك التماهي. ذلك أن الحركة الأولى هي التجلي النصي الظاهر للحركة الثانية التي تقع في إطار تجربة رؤيا داخلية يتفاعل فيها أنا الشاعر بأنا مغاير، أو بأكثر من أنا مغاير، هو، أو هم جميعا، القطب الموضوعي في تكوين القناع. وذلك بالمعنى

الذى يجعل من ديالكتيك التماهى مؤسسا خفيا لديالكتيك التناص، بينما يكون ديالكتيك التناص تجليا نصيا لهذا المؤسس.

وإذ تفتح القراءة السياقية ـ الرأسية، أوسع الآفاق أمام تعرف النصوص المتداخلة فى بناء القصيدة، وإدراك طبيعة العلاقات القائمة ما بين القصيدة والنصوص المصدرية التى تنهض عليها؛ فإنها تفتح، فى الوقت ذاته، أوسع الإمكانات لتعرف طبيعة العلاقة القائمة ما بين أنا الشاعر والأنا المغاير: صوتا ولغة وتجربة وهوية، ولإدراك حركة التفاعل ما بين القناع الناتج عن الحركة السابقة، والمستمر فى التكون بفعل استمرارها، وما بين أنات مغايرة، وأنماط أصلية أخرى، ينفتح القناع على تجاربها، ويمتص جوهر هوياتها

وفى ضوء تعرف حركتى التناص والتماهى، وفى سياق تحليلهما، وإدراك العلاقات القائمة بينهما، تتكشف النصوص المصدرية الكامنة فى قاع القصيدة والمتفاعلة فيه، والمتداخلة فى نسيجها النصى، وتتكشف بتكشفها، وببناء الشبكات الدلالية الناجمة عن تداخلها وتفاعلها، الأنات المغايرة: الشخصيات والكينونات والرموز والأنماط الأصلية..إلخ، التى ينفتح الشاعر على التفاعل متعدد المستويات معها، لتكوين الأنا المغاير، أو التى ينفتح القناع نفسه، بعد انبثاقه، ليتفاعل مع تجاربها، وليجتاف بعض خصائصها ومكوناتها، موسعا ومعمقا، تجربته وهويته.

وبتكشف آليات اشتغال ديالكتيكى التناص والتماهى، تتكشف الطريقة، أو الطرائق، الحاكمة حركة مؤشر بناء النص وتكوين القناع، وهو الأمر الذى يفضى إلى إدراك الآليات الحاكمة للبنى الثلاث: الموضوعية والرمزية والدرامية، وإلى اكتشاف العلاقات الداخلية لمكونات كل بنية منها، والعلاقات القائمة بينها جميعا؛ بحيث يقود هذا إلى اكتشاف البنية الكلية العميقة للقصيدة، وللقناع، فى آن، وإلى قراءة دلالاتها دون اجتراء على النصوص بتمزيقها إلى ثلاث بنى منفصلة؛ وذلك لأن العلاقات التفاعلية المستمرة ما بين هذه البنى الثلاث التى لا يمكن أن توجد أى منها وجودا فعليا مؤثرا، بمعزل عن الأخرى، هى التى تكون البنية الكلية العميقة للقصيدة، والبنية العميقة للقناع.

واستنادا إلى الإمكانات التى تتيحها القراءة السياقية ـ الرأسية التى أوضحنا معالمها الرئيسية، متوخين أن تكشف القراءة التحليلية للقصيدة المختارة عن آلياتها، وعن الإمكانات الواسعة التى تتيحها لتوظيف إجراءات منهجية متعددة تستدعيها النصوص نفسها؛ فإننا نستطيع أن نتعرف ـ فى مجرى تحليل نصى متعدد المستويات ـ العلاقات المتشابكة ما بين دوافع التقنع والوظائف التى يؤديها القناع فى القصيدة، وما بين ديالكتيكى التناص والتماهى، وما بين مكونات قاع القصيدة والعناصر المتفاعلة فى نسيجها النصى، وما بين الشاعر وأناه المغاير، وما بين القناع والرموز، والذوات الأخرى الحاضرة فى النص ـ التجربة. أى بإيجاز: ما بين البنى الثلاث التى تتشابك فى بنية كلية ملتحمة تجسد تجليا فنيا متميزا من التجليات الفنية المحتملة لقصيدة قناع مؤسسة ومبنينة، أو التى تتفكك عرى لحمتها؛ فتبقى القصيدة فى دائرة التسطيح، والتقريرية والمباشرة، والغنائية الذاتوية، والرومانتيكية الفجة التى حاولت أن تتجاوزها، دون أن تقدر على إنجاز ذلك.

وسيمكننا هذا المنهج القرائى الذى يعتمد التفكيك وإعادة التكوين فى تلازم مستمر يواكب حركة مستمرة فى مسارات النص الأفقية والرأسية؛ من قراءة العلاقات التفاعلية ما بين البنى الثلاث، فى هذه القصيدة أو تلك. وسيمكننا بالتالى، من اكتشاف تجليات مختلفة لقصيدة القناع.

واستنادا إلى فرضية أن ديالكتيكى التماهى و التناص هما القانونان المؤسسان لقصيدة القناع، وأن هذين القانونين ليسا إلا وجهين لمبدأ واحد: وجه باطن متخف، ووجه ظاهر متجل؛ فإن هذا يولد فرضية أننا لا نستطيع أن نتعرف الوظائف التى يؤديها القناع فى القصيدة، بمعزل عن تعرف النصوص المصدرية المتفاعلة فى بناء النص وتكوين القناع. وهو الأمر الذى يعنى أننا لا يمكن أن نتعرف وظائف القناع المنبثقة من تشكل البنى الثلاث، إلا فى مجرى اكتشاف علاقات التناص، وطبيعة العلاقات القائمة ما بين القصيدة ـ التجربة، والنصوص المصدرية التى تنهض على التناص معها، فيما ينهض القناع على التفاعل المستمر ما بين الشاعر، من جهة، وتجارب وهويات الشخصيات التى تجسدها تلك

النصوص من جهة ثانية. ومن هنا، فإن القراءة النصية للقصيدة المختارة ستحاول اكتشاف مصادر تكوين القناع وتحليلها، وبناء النص بحيث تتأسس هذه القراءة على تعقب، وتحليل، حركة مؤشر البناء، والتكوين؛ لإدراك آليات اشتغال ديالكتيكي التماهي والتناص، وطرائق إنتاج البنى الثلاث، في مجرى بناء النص، وتكوين القناع.

قراءة فى قصيدة

قناع المتمرد

كلمات سبارتاكوس الأخيرة

تتكون البنية اللفظية ـ النحوية للعنوان: «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»[١٧] من ثلاثة أسماء: مضاف، ومضاف إليه، وصفة، على التوالى. ولا تشكل هذه البنية جملة مفيدة إلا فى ضوء العلاقة التى تنسجها مع القصيدة التى هى عنوان لها، وعلى اعتبار أن هذا العنوان يحمل خبرا لمبتدأ محذوف هو اسم الإشارة: «هذه» الذى يشير إلى القصيدة، أو على اعتبار أن العنوان مبتدأ لخبر سيأتى، هو: القصيدة.

وإذ تفضى صيغة الإضافة: «كلمات سبارتكوس» إلى جعل القصيدة رديفا للكلمات، وإلى إسناد الكلمات إلى الشخصية التاريخية: سبارتاكوس، قائد إحدى ثورات العبيد فى الأزمنة الرومانية القديمة، فإن الصفة: «الأخيرة»، تضفى على الكلمات دلالة الحسم والقطع؛ فهى كلمات نهائية، أخيرة، لا يملك صاحبها، لسبب أو لآخر، أن يعدلها أو يغيرها، أو يضيف إليها، أو يتراجع عنها. وهى كلمات حاسمة قاطعة، إما لأنها تحمل وجهة نظر شخصية متعينة غير مطالبة بتقديم برهان أو دليل عليها؛ لأنها نتاج تجربتها الخاصة، وخلاصة رؤيتها لذاتها وللعالم، تلك المحكومة بمنظورها الاستثنائى الخاص، وبتجربتها المتميزة. وإما لأنها حقيقة مطلقة تكرر تأكيدها على امتداد أزمنة التاريخ.

وهكذا يغلق العنوان إمكان إسناد الكلمات ـ القصيدة إلى الشاعر أمل دنقل، غير أن المصاحبات النصية، أو النص الموازى، تفتح هذا الإمكان، إذ تخبرنا أن أمل دنقل هو المؤلف الفعلى لكلمات سبارتاكوس التى يحضرنا العنوان للإصغاء إليها، دون أن يحدد هوية الصوت الذى ستأتى محمولة عليه. وما بين إغلاق هذا الإمكان وفتحه، وفى المسافة التى تصل الشاعر بسبارتاكوس وتفصلهما، وفى حركة إبعاد الأول وإظهار الثانى، وفى تركيز العنوان على الرسالة: الكلمات ـ القصيدة، وعلى المرسل المحتمل: سبارتاكوس، مؤشرات توحى بأننا إزاء قصيدة تتوافر على البنى الثلاث: الموضوعية، والدرامية، والرمزية، فتبتعد عن أن تكون محمولة على صوت الشاعر، أو دائرة على محوره، وتنطوى على إمكان أن تكون قصيدة شخصية شعرية، أو قصيدة قناع، يكون سبارتاكوس، فى كل حال، هو محورها الرئيسى، رمزها المحورى، خائض تجربتها، وصاحب الكلمات المنطوقة فيها.

تضىء جدلية الحضور والغياب، التى تحكم علاقة سبارتاكوس ـ الشاعر بالقصيدة، حضور الأول، وتغيّب الثانى، دون أن تلغى حضوره المراوغ فى أعماق الأول؛ فتؤسس القاعدة الموضوعية التى تعطى القصيدة استقلالها عن الشاعر، وتفتح، عبر اعتماد أسلوب تشخيص مزجى: غنائى درامى، أو درامى غنائى، إمكان إنتاج البنيتين: الدرامية والرمزية. ويؤدى إسناد الكلمات لسبارتاكوس، وهو الإسناد الذى يؤسس، فعليا، موضوعية القصيدة، إلى إنتاج مفارقة لافتة تتأتى من حقيقة أن كتب التاريخ، والنصوص المصدرية القديمة ذات الصلة، لم تحمل إلينا كلمات قالها سبارتاكوس التاريخى مباشرة، أو نقلت عنه على ألسنة رواة ومؤرخين؛ بحيث يمكن للشاعر أن يستدعيها، أو يبنى قصيدته على الحوار معها؛ فليس فى المصادر القديمة حضور نصى فعلى لثورة العبيد وقائدها، وإنما لهما حضور هامشى سطحى يكاد يشارف حدود الغياب[١٨]، وهو الأمر الذى يلغى افتراض أن تكون هذه المصادر التى استدعى منها اسم سبارتاكوس حاضرة، حضورا جوهريا، فى بناء النص ـ الكلمات، وفى تكوين تجربة، وهوية، مبدعه المضمَّن، وسواء فى ذلك أكان شخصية شعرية مستقلة تماما عن الشاعر، أم كان قناعا لذاته العميقة. وباستبعاد هذا الفرض، ودون إغفال انطواء المصادر القديمة على بذرة صغيرة قابلة للانغراس فى تربة الخيال

الخلاق، تظهر فرضية أن يذهب مؤشر البناء والتكوين إلى استلهام النصوص الإبداعية المعاصرة التى أعطت سبارتاكوس، وثورات العبيد، حضورا نصيا رسخ وجودهما فى الحياة والتاريخ، فيما هو يعمل ـ أى المؤشر ـ على بناء تجربة جديدة ـ قديمة، لسبارتاكوس قديم ـ جديد، تنبع من قراءة الشاعر وتأويله الخاص للبذرة التاريخية القديمة، التى غرسها فى تربة الواقع المعاصر الذى انطلق منه ليستجليه فى مرايا الماضى، فيما هو يستجلى الماضى، ويؤوله، ويقتنص رؤيته له، فى مرايا هذا الواقع، واصلا الماضى بالحاضر، وفاتحا كليهما على الأزمنة.

يحدد العنوان انتماء القصيدة: «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» إلى العالم الأدبى السبارتاكوسى الذى ينهض على بذرة تاريخية صغيرة أعيد غرسها فى تربة الواقع المعاصر منذ مطلع القرن العشرين؛ قرن الأممية وثورات التحرر التى تبنت سبارتاكوس وأشباهه، والإيديولوجيات والإبداعات الأدبية، والفنية، التى عملت، بقوة لافتة، على «أسطرته» من وجهات نظر متباينة، ومنظورات متغايرة.

يقود إدراكنا لما تقدم إلى توليد فرضية مؤداها أن القصيدة التى نقاربها ليست نتاجا لغرس البذرة التاريخية فى تربة واقع يلتهب برؤية الشاعر، وحباله الخلاق، فحسب، وإنما هى نتاج غرس أحيط بالأجواء الناتجة عن غروسات هذه البذرة فى أراض مختلفة، وفى أخيلة مبدعين آخرين، خاصة الكاتب الروائى هوارد فاست Howard Fast، مبدع الرواية الشهيرة (Spartacus) التى ترجمت ونشرت(١٩) فى مصر قبيل كتابة الشاعر القصيدة، وهى الرواية التى حولت إلى فيلم سينمائى تكرر عرضه قبل صدور ترجمتها، وبعده.

وإذ نجد، فى ضوء هذه الفرضية، أن القصيدة تبدع تجربة سبارتاكوسية تشق لنفسها سياقا خاصا فى إطار السياق العام للعالم الأدبى السبارتاكوسى، فإننا نفترض، فى ظل غياب حضور نصى متميز لسبارتاكوس القديم، أنها لا تعيد إنتاج تجربة قديمة، وإنما تبدع تجربة قديمة ـ جديدة، ستكون محملة بآثار وعلامات تدل على انتمائها إلى الشاعر الذى أبدعها، وإلى الحقبة الزمنية التى استدعتها، وإلى الواقع

الذى أنتجت فى ظل شروطه الخاصة، فيما هى تقول تجربة قديمة ـ مبتكرة، ترتبط بشخصية تاريخية يفصلنا عنها ما يقرب من ألفى عام؛ فليس اختيار الشاعر سبارتاكوس ـ الرمز، ليكون شخصية شعرية، أو قناعا، تدور القصيدة على محوره، مجرد اختيار ذاتى معزول، أو مشروط برغبة خاصة، وإنما هو، فى تواشج متصل، اختيار محكوم بعلاقة الشاعر بالواقع الذى يعيشه، ويعانيه، وبالرؤية التى تخامره عن ذاته، وعنه، وبالشعر الذى هو مجاله التعبيرى الخاص، والذى يتطلع إلى إثرائه وتجديده، مثلما هو مشروط بالجوهر الذى تحتضنه البذرة التاريخية، أو الشرارة التى تفتح أفق ابتكار تجربة سبارتاكوس القديم، عبر الإطلال على الواقع الذى عاشه وعاناه، وتمرد عليه.

ولعل فى ما سبق، وفى المحمولات الدلالية ـ الرمزية لهذا الاسم ـ الرمز، ما يؤكد تداخل الدوافع الكامنة وراء اختيار الشاعر سبارتاكوس ليكون محورا لقصيدة يفتح حضوره فيها إمكانات واسعة لإنجاز وظائف، وأهداف، متداخلة، ومتعددة الأبعاد والمستويات؛ فليس لسبارتاكوس أن يكون قابلا لتجسيد نزعة ذاتوية معزولة، ومغلقة على ذاتها؛ ذلك لأن أعمق ما تبثه بؤرة الدلالات الكامنة فيه، يتمثل فى انفتاحه على الآخر الشبيه، وصراعه مع الآخر النقيض، وإدراكه العميق تناقضات الواقع، ورفضه له، وتمرده عليه، انطلاقا من رؤية طوباوية تضع المثل الأعلى القابل للتحقق فى مواجهة الواقع القائم، أو تضع الفردوس فى مقابل الجحيم، والحياة الحرة فى مقابل الوجود المؤجل.

وعلى الرغم من أن العنوان لا ينطوى على ما يحدد، بدقة وحسم، هوية صاحب الصوت الذى سينطق القصيدة، والذى سيحمل إلينا كلمات سبارتاكوس، فإن نهوضه بمطابقة القصيدة بهذه الكلمات، يضع احتمال أن يكون الإنسان المتمرد: سبارتاكوس، قناعا للشاعر أمل دنقل، فى مقدمة الاحتمالات الممكنة، ومن بينها، بالطبع، احتمال أن يكون شخصية شعرية مستقلة تماما عن الشاعر. وعلى ذلك، فإن تعرف طبيعة حضور سبارتاكوس، فى قصيدة تقول كلماته، يظل مرهونا بتعرف هوية الصوت الذى تنحمل عليه هذه الكلمات، والذى يخوض تجربة القصيدة وينطقها، وهو

الأمر الذى لا يمكن إدراكه إلا بمقاربة القصيدة، لتحليل حركة إحالة الضمير المهيمن عليها، ولتعرف طبيعة حضور كل من سبارتاكوس، والشاعر، فيها، وصلة أى منهما بالصوت الذى ينطقها، وذلك فى ضوء الإيحاءات التى يعكسها العنوان عليها، أو التى تعكسها هى عليه، لتعدل إيحاءاته، ولتعيد توجيهها، أو لتنسخها.

ما إن نغادر العنوان الرئيسى، وندخل القصيدة محملين بإيحاءاته، حتى نواجه عنوانا فرعيا يسم مطلعها: «مزج أول» (ص٧٣) فندرك أن المطلع، أو المقطع الأول، المكون من متتالية شعرية واحدة، يقوم على تركيب مزجي يعتمد تقنية مونتاجية Montage تمازج بين عناصر ومكونات مختلفة، فتغير طبيعتها، لتنشئ تركيبا جديدا يتجاوزها جميعا؛ لأنه ينتج عن تفاعلهما، وليس عن اجتماعها فى تجاور مكبوح عن التفاعل. ولعل فى هذا العنوان ما يوحى، دون جزم أو تأكيد، باحتمال أن تكون مشاهدة الشاعر الشريط السينمائى المؤسس على رواية هوارد فاست، هى التى أوحت إليه بفكرة القصيدة، أو كانت على أقل تقدير، حافزا قاده إلى تعرف تجربة سبارتكوس فى مظانها المحتملة، ومن بينها، بالطبع، النصوص التاريخية والإبداعية، التى تتناول التاريخ الرومانى القديم، أو التى تجسد حضورا نصيا إبداعيا لسبارتاكوس التاريخى؛ بحيث أدى هذا التعرف، متضافرا مع عوامل أخرى، إلى توليد فكرة مطابقة القصيدة بكلمات يفترض أن قائلها هو سبارتاكوس: الإنسان المتمرد الذى تدور القصيدة على محوره، وذلك على نحو ما تدور الرواية، والشريط السينمائى.

وإضافة إلى ما تقدم، فإن عنوان المقطع الأول يؤسس حتمية أن تحمل المقاطع الأخرى العنوان نفسه مع تباين الصفة التسلسلية، بحيث نكون إزاء أمزاج متوالية: مزج أول، ثان، ثالث، رابع، وهو الأمر الذى يوحد التقنية المعتمدة فى جميع المقاطع، ويشير إلى أن كل مقطع يشكل حركة، أو صورة مشهدية متسعة، مستقلة بذاتها، متصلة بغيرها، ومتداخلة معه، وكأنما المقاطع ـ الحركات والمشاهد، هى مرايا متقابلة، أو متداخلة، تتبادل الانعكاسات المتزامنة، أو القبلية والارتجاعية، لتصوغ حركة كبرى، أو صورة كلية، هى القصيدة ذات البناء المونتاجى، الذى يفضى إلى تركيب جديد يوالف بين عناصر ومكونات متباعدة، ونتعرفه من خلال اكتشاف العلاقات الداخلية القائمة بين هذه العناصر والمكونات، أى من خلال تعرف البنى الجزئية العميقة لكل سطر شعرى، ومتتالية، ومقطع، واكتشاف العلاقات الداخلية القائمة بينها جميعا، التى تؤسس البنية الكلية العميقة للقصيدة بأسرها، بوصفها وحدة ملتحمة، وكينونة موضوعية لها استقلالها عن الشاعر؛ لكونها كلمات مسندة إلى سبارتاكوس، وسواء فى ذلك أكان شخصية شعرية، أم قناعا.

ونظرا لأن المزج هو التقنية المعتمدة فى جميع المقاطع، فإن فى ذلك تأكيدا لوعى الشاعر بمبدأ التناص، باعتباره مبدأ جوهريا فى الإبداع، وفى الشعر الحداثى بخاصة؛ بحيث يمكن أن نفترض أن غياب الحضور النصى لسبارتاكوس، لاسيما فى المصادر التاريخية القديمة، قد دفع الشاعر إلى توظيف هذا المبدأ، عن قصد وتعمد، بغية بناء تجربة هذا الإنسان المتمرد على نحو ما يرى إليها، وبقصد الإسهام فى تأسيس، وتوسيع، مدارات العالم الأدبى السبارتاكوسى، وتعميق حضور سبارتاكوس فى الأزمنة، وذلك بإبداع نص يرسخ حضوره فى قديم الثقافة العربية، وجديدها، وفى الثقافة الإنسانية التى تحتضن تفاعل الثقافات والإبداعات.

ويمكننا، بناء على ذلك، أن نتوقع ابتعاد مؤشر البناء والتكوين عن المحور المؤسس على علاقة الشاعر بنصوص مصدرية تجسد تجربة سبارتاكوس التاريخى ـ المبتدع ، تجسيدا مباشرا، ليذهب بعيدا نحو اختراق نصوص أخرى، عديدة ومتباينة، فيمتص منها عناصر ومكونات وكلمات يصهرها فى بوتقة بناء تجربة سبارتاكوس القديم ـ الجديد، ويلهبها بخيال شاعر خلاق يكوّنه، ويصوغ هويته، ويبتكر كلماته الأخيرة التى تقول تجربته، أو تكثف حكمتها المستخلصة، فيما هى تحمل الإيحاء بقيمه العالية، وبجوهر رؤيته لذاته، وللعالم:

المجد للشيطان معبود الرياح
من قال «لا» فى وجه من قالوا «نعم»
من علّم الإنسان تمزيق العدم
من قال «لا»، فلم يمت
وظل روحا أبدية الألم. (ص٧٣)

ذاك هو مطلع الكلمات، أول الأمزاج، ابتهال القصيدة الأول، وتطويبها الأخير؛ خلاصة التجربة المروية فيها، ذروة ذراها الدرامية، وحكمتها المصفاة. تتساكن في كلماته الأفكار والرؤى ملتحمة بالمشاعر والأحاسيس، فتومض بالتوتر الداخلي العنيف لذات إنسانية حكمتها تجربة بالغة الضراوة، وانتهت إلى مصير أليم. فمن يكون صاحب هذا الصوت الذى تأتينا الكلمات محمولة عليه؟ ومن يكون صاحب هذا الصوت الفاوستى الذى يرفع التطويب باسم الشيطان، مبتكر الرفض، ومعبود الرياح؟ ومن يكون صاحب هذا الصوت الذى يبرم ميثاقا مع الشيطان، ويعلن أنه من سلالته؟ وما فحوى هذا الميثاق الذى يفتح الوجود، ويغلق مهاوى العدم؟

ليس فى المزج الأول أى مؤشر بارز يوضح هوية صاحب الصوت الذى ينطقه، فليس فيه اسم علم، أو إشارة، أو متعلق لازم يدل مباشرة، أو مواربة، عليه. كما أنه لا يتضمن ضميراً نحويا، ظاهرا أو مستترا، يمكن تأمله، وتحليل علاقاته؛ لاكتشاف الذات الناطقة التى يحتمل أن يحيل إليها. إن الحاضر الوحيد، فى المطلع، وعلى هذا المستوى، هو الغائب الذى باسمه، وإليه، يرفع التطويب: الشيطان؛ بحيث يمكننا، فى ضوء غياب الشاعر عن نصه وكمون صوته فى القرارات العميقة لصوت ناطق هذا النص، واستنادا إلى أن العنوان الرئيسى لا يحدد، بدقة وحسم، مسألة نطق سبارتاكوس، وعلى نحو مباشر الكلمات المنسوبة إليه، أن نفترض أن الصوت الذى نصغى إليه فى المطلع هو صوت مجرد، أو هو صوت جماعة من المتهلين غير المرئيين، أو صوت جوقة مفترضة تنطق بلسانها الموحد كلمات تجربها عليه ذات إنسانية جوهرية، ومطلقة، مجربة وعارفة، لتقول، عبر هذا الصوت، حكمتها الأخيرة المستخلصة من تجربتها الموغلة فى الزمان، والمفتوحة على أزمنة تجىء.

ونظرا لأن انعكاسات العنوان الرئيسى على المطلع، تولد إحالة مراوغة إلى سبارتاكوس باعتباره ناطقا محتملا لكلمات منسوبة إليه، فإن هذه الإحالة لا تلغى الفروض السابقة، ولا تستبعد غياب صوت الشاعر فى أعمق قرارات الصوت المسموع، وإنما هى تعمل على تشتيت حركة الإحالة، وتولد الإيحاء العميق بأن الصوت الذى نصغى إليه هو صوت مسكون بكثرة لا تتناهى من الأصوات الرافضة المتمردة: فى الماضى، وفى الحاضر، وفى المستقبل. وهو الأمر الذى يعمق دراميـة الصوت، ويرتفع بها إلى أعلى الذرى، وذلك على النحو الذى يجعل من تداخل الأصوات، والتحامها فى صوت كونى واحد، معادلا للإطلاقية الحاسمة التى تحيط بشبكة الدلالات التى تحملها كلمات المطلع. مثلما يجعل من التوتر الدرامى الداخلى لهذا الصوت الممتد بامتداد الأزمنة، والمسكون بأصوات كثيرة لا تتناهى من ذوات إنسانية تتكثف تجاربها، ومصائرها، فى حكمة واحدة، وخلاصة أخيرة، معادلا دراميا صوتيا للتوتر الدرامى الدلالى، الفكرى والشعورى، الذى تنطوى عليه هذه الخلاصة وهى تؤكد أن انخراط الروح فى «أبدية الألم»، هو الشرط الحاكم الوجود.

وقد نذهب، فى ضوء انعكاسات العنوان الرئيسى، إلى افتراض أن صوت سبارتاكوس ينطق المزج الأول، وأن هذا المزج ليس إلا تطويبا يرفعه باسم الشيطان، وإليه، كأنما هو ديباجة تفتح الكلام، أو حكمة مكثفة سيأتى شرحها، وتوضيح منابعها، وبيان التجربة التى أنتجتها. ولكن هذا الفرض ـ المركب، الذى تؤصله مؤشرات نصية تقدمها الأمزاج الثلاثة الأخرى، حيث تؤكد ـ كما سنرى ـ أن سبارتاكوس هو ناطق القصيدة ـ الكلمات الأخيرة المنسوبة إليه ـ لا يفضى إلى إلغاء الفروض الأخرى، بل يعمل على إدماجها، حيث يمتص صوت سبارتاكوس جميع الأصوات ويوحدها فى صوته، فيكون الصوت الكلى الجامع للكثرة الهائلة من الأصوات العائدة لذوات إنسانية رفضت واقعها، فى الماضى، وتمردت عليه بحثا عن حريتها، وعن وجودها الإنسانى الحقيقى، وترفض واقعها الحاضر، وتتمرد عليه، وسيكون لها الشأن نفسه مع المستقبل الذى سيصير حاضرا يتوجب التمرد عليه بغية توسيع مدارات الحرية الإنسانية، والصعود بالإنسان إلى أعلى ذرى الوجود الفاعل فى الحياة؛ ذلك لأن «الحرية هى المستقبل»[٢٠]، ولأن «الحق مرتبط بتحقيقها، والجمال نتيجة لتحقيقها»[٢١]، ولأن «الإنسان الحر هو الإنسان الحقيقى»[٢٢] الجميل.

وبافتراض أن سبارتاكوس هو صاحب هذا الصوت الكلى الجامع؛ فإننا نستطيع أن نتعرف، فى شبكة دلالات

المزج الأول، خصائص هويته، والقيم التى يعتنقها، والمشاعر التى تجتاحه وهو يكثف، فى التطويب الذى يرفعه للشيطان، خلاصة الحكمة المستخلصة من تجربته الإنسانية اللامتناهية، ومن انخراط روحه الخالقة فى ألم وجودى عبقرى خلاق.

إن امتصاص صوت سبارتاكوس أصوات جميع الرافضين المتمردين، منذ فجر الوجود، وعلى امتداد الأزمنة، هو امتصاص لمكونات تجاربهم، ولخصائص هوياتهم، ولمصائرهم. وهى المكونات والخصائص، والمصائر، التى تتوحد فى النمط الأصلى الأعلى للرفض والتمرد: الشيطان، ذاك الذى كان لرفضه وتمرده أن يمزق العدم، وأن يفتح أبواب الوجود، والذى إليه تنتمى سلالة المتمردين الرافضين الذين لا ينضب رفضهم وتمردهم ـ كما سنرى مع متابعة التحليل ـ على قضايا لا تتصل بحياتهم على الأرض، وبوجودهم الدنيوى فى الوجود.

وبتواصل سبارتاكوس مع نمطه الأصلى الأبعد غورا فى الثقافة الإنسانية، والذى يصلنا بفجر الحياة، وبتفجراتها الأولى، حيث كان الإنسان يتصور أن الرياح أرواح هائلة تتدافع، وأن لا ثبات فى الحياة، بل حيوية دائمة وتحولات مستمرة، فإنه يكون قد تحول، منذ مطلع القصيدة، إلى نمط أصلى، أو إلى نموذج عال يحتضن فى أعماقه جوهر أشباهه الذين تواصلوا حضورا منذ فجر الحياة، وحتى لحظة نطقه كلماته الأخيرة، بل حتى لحظة اتصال القارئ، فى أى زمان آت، وفى أى مكان، بهذه الكلمات.

وباندفاع مؤشر البناء والتكوين صوب النصوص المصدرية التى تجسد أول تجربة للرفض والتمرد فى تاريخ الإنسان، فإنه يكون، فى هبوطه وصعوده، قد اخترق كشرة هائلة من النصوص الأسطورية والدينية والفلسفية، ومن الإبداعات الأدبية والفنية التى يصعب حصرها؛ بحيث يمكننا أن نفترض وجود ما نعرفه، وما لا نعرفه من هذه النصوص، فى قاع المطلع، وأن نعتبر الحكمة التى يقولها خلاصة تكثف الخلاصات الأخيرة لتجارب جميع الذوات الإنسانية المتمردة الرافضة على امتداد الأزمنة، وفى شتى الثقافات؛ وبحيث يمكننا اعتبار هذا المطلع ـ الومضة، مفتاحا للولوج إلى عالم أدبى شاسع موسوم بعنوان: التمرد والرفض.

وإضافة إلى إمكان قيام التواصل الذى يقيمه المزج بين سبارتاكوس، من جهة، والشيطان المجرد من أى دلالة دينية، وسلالته المستمرة، من جهة ثانية، على استلهام نصوص تنتمى إلى العالم الأدبى الفاوستى، وإلى الفكر النيتشوى، فإننا نستطيع أن نفترض أن هذا الاستلهام قد تم عبر نص وسيط، هو رواية هوارد فاست، أو هو الشريط السينمائى القائم عليها؛ وذلك لأننا نجد فى هذه الرواية، كما فى الشريط السينمائى، إلحاحا بالغا على إقامة هذا التواصل؛ بغية توكيد شخصية البطل: سبارتاكوس، وتعميق حضور الهوية التى يجسدها فى جميع الثقافات، والمجتمعات، والأزمنة، وهو الأمر الذى يتم باعتماد أساليب وتقنيات مختلفة، لعل أبرزها توزيع العبارات، التى تؤكد تواصل سبارتاكوس بأشباهه، على شخصيات روائية عديدة، تتباين مواقفها منه، ومن ثورة العبيد؛ فها هو الراوى، الذى هو فى الوقت نفسه المؤلف الضمنى للرواية، يرى أن المجالدين ـ العبيد، قد أحسوا، وهم يتحلقون حول سبارتاكوس، فى لحظة إعلانه رفضه وتمرده، بأن «شيطانا ما فى قلبه قليل من الشفقة قد مسه واحتواه»[٢٣]، وأن هذا الإحساس جعلهم يدركون أنه قائدهم الحقيقى القادر على إعادة حياتهم إليهم، وعلى إعادتهم إلى الحياة، وأن من واجبه «أن يتكهن بالمستقبل ويقرأه كما يقرأ الرجل الكتاب المفتوح، وأن يقودهم إليه، وأن يشق لهم الطريق إن لم تكن هناك طرق يسيرون عليها»[٢٤]. يوضح الراوى أن سبارتاكوس لم يكن، بالنسبة إلى المجالدين و العبيد الذين انتفضوا معه فى وجه الأسياد، وضد العبودية والاستبداد، إنسانا مسه شيطان، فأصبح قائدا، وعرافا، ، ومغامرا يفتح المجهول، فحسب، وإنما كان، أيضا، إنسانا مسه إله فأهله لأن يكون خلاق حياة؛ فقد كانوا :

> مشبعين بالأساطير التى تدور حول الرجال الذين مستهم الآلهة. وكان هذا الإيمان ينطق فى وجوههم عندما يتطلعون إلى سبارتاكوس[٢٥].

وإذا ماكان الراوى يتكفل، عبر السرد، بإقامة العلاقة المباشرة التى تجعل من سبارتاكوس، فى منظور المجالدين والعبيد، حسب رؤية الراوى أيضا، إنسانا مسكونا بشيطان رافض متمرد، وبإله خالق، فإن أقوال الشخصيات الأخرى،

والأحداث والحوليات والمشاهد، تتكفل بترسيخ هذه العلاقة، فيما هي تتبنى حلقات السلالة التي ينحدر منها، فها هو القائد الرومانى كراسوس يرى فى سبارتاكوس تجليا من تجليات بروميثيوس؛ فقد: «قرأ الدورة العظيمة التى كتبها أخيلوس [كذا] عن بروميثيوس، ورأى جانبا من معناها يتحقق فى سبارتاكوس فى خروجه من حيث كان ليصبح شخصا تعجز كل قوة روما من الوقوف فى وجه عبيده ...» [٢٦]. كما رأى فيه تجسيدا حيا للغز الأبدى: «لغز الرجل رهين القيود الذى يمد يده إلى النجوم» [٢٧]. وهاهو المجالد اليهودى داود «يتمثل أوديسيوس الحكيم الصابر، فى ذهنه، فى سبارتاكوس، وظل الاثنان... وبالنسبة له هما نفس الشخص» [٢٨].

وبالإضافة إلى أن الرواية تقيم موازاة دائمة، وعبر طرائق مختلفة، بين سبارتاكوس وآلهة الموت والانبعاث، بدءا من رديف تموز وأوزوريس الإله آتيس الذى يصلب على شجرة المعرفة ـ الحياة، وحتى السيد المسيح الذى يصلب على خشبة من الشجرة عينها، فإننا نلاحظ أنها لا تفصله عن أشباهه الرافضين المتمردين معه، كما أنها لا تفصله عن قادة ثورات العبيد السابقة على ثورته، أو التى أتت بعدها، أو التى ستأتى، وذلك مع إدراك اختلاف مضمون العبودية بين عصر وآخر، ومجتمع وآخر، فهو ينتمى إلى السلالة التى ينتمى إليها:

> إيونوس الذى حرر كل عبد فى الجزيرة وحطم ثلاثة جيوش رومانية قبل أن يوقعوا به، وأثينيون اليونانى، وسالفيوس التراقى، أو ندرات الألمانى، واليهودى الغريب ابن جوا الذى فر من قرطاجنة على ظهر سفينة وانضم إلى أثينيون [٢٩].

وإذ لا نقصد من الإشارات شيئا سوى الإلماح إلى انتهاج القصيدة ـ على غرار الرواية ـ خطة تحويل سبارتاكوس إلى نمط أصلى ورمز عال، وتأكيد نهوضها على تناص مباشر مع الرواية، والشريط السينمائى، فى آن، مع توضيح قدرتها على إثارة أجواء الرواية وعالمها الواسع، من خلال نص شعرى شديد الكثافة، فإننا نكتفى بما قدمناه من إشارات دالة، ونذهب إلى تعرف حركة تناص المزج الأول مع مكونات أخرى تعود مباشرة إلى الرواية.

ولعل بؤرتى التناص الأكثر أهمية، هما بؤرتان دلاليتان تتمثلان فى أمرين، أولهما: تحول المطلع، بالإضافة إلى كونه تطويبا للشيطان، إلى ترنيمة أو نشيد للرياح المغيرة. وهو الأمر الذى نحسب أن نشيد المياه والرياح [٣٠] الذى كان سبارتاكوس بالرواية يترنم به على مسامع العبيد، والذى فيه «تكمن حكمة الشعب القديمة، وتحفظ لوقت المحنة» [٣١]، هو أحد المفجرات؛ إن لم يكن المفجر الرئيسى، لاندفاع الشاعر نحو ابتكار نشيد قديم ـ جديد، حاد وقاطع، ينطقه صوت سبارتاكوس القصيدة، ويفتتح به كلماته الأخيرة.

أما بؤرة التناص الثانية، فإنها تتمثل فى لاءات سبارتاكوس[٣٢] التى تمثل قلب المغزى الذى تنطوى عليه الرواية، والقصيدة، على السواء، بل قلب سبارتاكوس: قناع هوارد فاست، وأمل دنقل، للعالم. وباعتبار أن اللاءات المتكررة التى ينطقها فى الرواية، أو فى القصيدة، هى استحضار الواقع الممكن، وذلك فى صيرورة هدم، وبناء، مستمرين.

ولا يقع التناص الحوارى الذى يحكم علاقة المطلع بمصادره، مع الرواية فقط، وإنما يقع مع نصوص مصدرية أخرى، عبر الرواية من حيث هى نص وسيط، أو من خلال اتصال مباشر، وهو الأمر الذى يصعب تحديده، بدقة، طالما أن النصوص جميعها تتداخل. غير أننا نستطيع أن نشير إلى أن المطلع يتناص مع نصوص أسطورية ودينية، ومع بعض مقولات الفكر الفلسفى النيتشوى، والوجودى، ومع حدوس تعود إلى الفلسفات الإشراقية، بالطريقتين معا؛ فهو يستلهم من النص الأسطورى، عبر الرواية، فكرة الربط بين الأرواح والرياح، ويلمح إلى عبادة الأخيرة باعتبارها أرواحا مقدسة هائلة القوة؛ وهو يستلهم من النص الدينى، مباشرة، قصة الرفض والتمرد، واختراق التابو بالتهام ثمرة شجرة المعرفة، وقصة السقوط واللعنة الأبدية المسقطة على إبليس، التى يعمد النص الشعرى إلى استلهام قرار الألم الأبدى المسقط على حواء ليستبدله بها، وليجعله مخصوصا بالإنسان الرافض، وذلك فى سياق إلغاء فكرة الخطيئة، وتجريد الشيطان من اللعنة، ومن أية دلالة دينية ما ورائية، وهو الأمر الذى يتحقق عبر تناص مباشر، وغير مباشر، مع النص الفاوستى المشبع

برؤية نيتشوية ترتبط بفكرتي: الإنسان المتفوق، وإرادة القوة[٣٣]، ومع الفلسفات الإشراقية التى رأت أن «الألم هو أصل الموهبة»[٣٤]، وأن فى النضال من أجل الموهبة أملاً كامناً بالولادة للمرة الثانية؛ وذلك لأن العمل ولاد حياة.

وفى تلازم مع التناص الدلالى المتجاوب أو المتعارض يتأسس المطلع على تناص بنائى إيقاعى حيث تكشف بنيته الإيقاعية، منذ الوهلة الأولى، أنه يتناص، إيقاعيا، وعلى نحو ظاهر، مع القرآن الكريم: سورة العلق، كما توضح أنه يتناص، بدرجة أقل، مع ديباجات الخطب الدينية، واستهلالات الكتب القديمة، ومع مزامير داود، والتطويبات الإنجيلية، ومع قصائد قديمة تنحكم وزنيا للبنية الإيقاعية لبحر الرجز.

وإذ يعمل التناص الإيقاعى، وبخاصة مع سورة العلق، والقصائد الرجزية، على إضفاء القدم على النص وناطقه، وتقريبهما من القارئ عبر تحريك البنية الإيقاعية الكامنة فى ذاكرته، مما يسهل عليه أمر إدراك النص، وحفظه، ومواصلة الترنم به، فإنه يعمل، فى الوقت ذاته، على دفعه إلى استحضار الشبكة الدلالية للنسيج النصى الذى احتوته البنية الإيقاعية القديمة، ولمقارنة دلالات النص الجديد بدلالات النص القديم، أو النصوص القديمة. وهو الأمر الذى يوضح، ويعمق، الرؤية المكنونة، أو الظاهرة، فى النص الجديد، مثلما يدفع القارئ إلى إعادة التفكير فى الدلالات الشائعة للنصوص القديمة، وإلى إعادة تأويل هذه النصوص انطلاقا من إدراكها فى ذاتها، ووفق منظور يتجاوب مع تجربة القارئ، ومع مكونات وعيه، وحاجاته، وفى ضوء التجربة والخبرة التى اكتسبها من قراءة النص الجديد، ومن اكتشاف العلاقات التى يقيمها مع النصوص القديمة.

ويتجاوب الإيقاع الدرامى الحاد الحاكم النسيج النصى للمطلع، والناجم عن الأثر المشترك لتفاعلات عناصر صوتية عديدة، كمتكررات تفعيلة بحر الرجز: مستفعلن، وتوزيعاتها على الأسطر، وتعالقات الحروف الحادة المهيمنة، الحاء والقاف والميم، وتوزيعات القوافى الحادة المسكنة، المتناوبة والمتكررة: الحاء والتاء والميم، يتجاوب هذا الإيقاع الدرامى الحاد مع التضاد الدلالى الحاكم الشبكة الدلالية لهذا النسيج، والمؤسس على موقف رفضى قاطع ونهائى، وعلى فعل تمردى حاسم، وهما الموقف والفعل اللذان يدخلاننا دراما الإنسان والوجود؛ إذ يحيلان إلى نقائضهما، وإلى حركة الصراع المفتوح بين الأقطاب المتناقضة التى تتجاذب إنسانا عاجزا، لسبب أو لآخر، عن اتخاذ موقف كيانى جذرى من الحياة؛ فتمزقه، وتفقده هويته، وتخنق روحه فى مراوحة عابثة بين خيارات متعارضة تعارض الوجود والعدم.

وإذ يحاط كل ما تقدم بالنغمة المأسوية الساخرة التى تنحمل عليها فكرة اقتران وجود الحقيقة الإنسانية فى العالم بأبدية الألم، وهى النغمة التى تؤكدها علامة التعجب فى السطر الأخير؛ فإن ذلك كله يولد دلالة الاستنكار؛ قرينة الرفض، لتنضاف إلى الدلالات الناتجة عن التضاد الدلالى، وعن الدوال الإيقاعية التى بيناها، ولتعمل معا، عبر التفاعل مع مكونات الشبكة الدلالية للنسيج النصى، على تعميق إحساسنا بالتوتر الدرامى الداخلى العنيف، وبالألم الوجودى الخانق، وبالإصرار العنيد على الرفض والتمرد، المضطرمة، جميعا، فى أعماق سبارتاكوس ـ الإنسان الكونى، وبالحسم والإطلاقية اللذين يحكمان علاقته باعتقاده الراسخ بأن الرفض الجذرى هو مفتاح الوجود الإنسانى الحق؛ لأنه مفتاح الخلق، ولأنه المدخل الوحيد للحرية التى فطر عليها الإنسان.

وهكذا تتفاعل جميع العناصر والمكونات والبنى، وتنصهر فى لهيب رؤية الشاعر وخياله الخلاق، لتصوغ مطلع القصيدة، ولتكسبه كينونته الموضوعية المستقلة، باعتباره كلاما يقول نفسه، أو باعتباره كلاما مسندا إلى صوت كونى ينطق كلمات مسندة إلى إنسان جوهرى كلى أبدى الحضور، هو: سبارتاكوس. ولتجعل منه ـ أى من المطلع ـ ذروة درامية شعرية تكشف الخصائص العميقة التى تكتنزها هوية سبارتاكوس؛ حيث تبلغ به من العلو حدا يجعلنا نحسب أنه ذروة الذرى الدرامية فى القصيدة؛ فقد حملنا هذا المطلع ذو الأسطر الشعرية الخمسة إلى قلب أعمق سؤال وجودى: سؤال الموت فى الحياة؛ ذاك الذى نحاول تغييبه تحت ركام هائل، ومتكاثر من إيديولوجيات الاستبداد والقهر، والثبات، ومن مواقف القبول والرضا، والامتثالية الخانعة.

*

بتكشف الخصائص الجوهرية لهوية سبارتاكوس، المحمولة على صوت كونى، يكون المزج الأول قد حقق له ـ أى لسبارتاكوس ـ وجودا نصيا يهيئ للشاعر أن ينفتح عليه، للتفاعل معه، ولإنتاج الهوية المتحولة للقناع الذى يحمل اسمه، وذلك بالانتقال من قول الحكمة المستخلصة من التجربة إلى قول التجربة نفسها، ومن الصوت الكونى المعمم والإحالات المراوغة إلى الصوت الشخصى المتعين والإحالة المحددة، ومن الكثافة الشعرية الدرامية إلى السرد القصصى المشبع بطابع درامى شعرى ينتج عن الصور الشعرية، وعن الرجع والترديد، وعن تكرار اللوازم، وعن توزيع الذروات الشعرية الدرامية على مواضع مختلفة من النسيج النصى للأمزاج الثلاثة، وعن حركة الصراع المؤسسة على تناقض جذرى بين الوجود والعدم، والمنفتحة على إنتاج حركة صراع يحتمل وجودها بين متناقضات يحتضنها هذا التناقض الكلى، وعن إحاطة ذلك كله، وغيره، بالفكرة الدرامية الأشد كثافة وتأثيرا: فكرة الكلام من الموت، أو من طريق إليه:

معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتى ـ بالموت ـ محنيّه

لأننى لم أحنِها حيّه

... ... (ص٧٣ ـ ٧٤)

تلك هى المتتالية الشعرية الأولى من المزج الثانى، تنحمل على صوت ذات تقول كلماتها الأخيرة، فيما المشنقة تحملها إلى الموت. وعلى الرغم من انطواء مشهد الشنق على كثافة درامية عالية، تنبع من احتمال تحول الإنسان، فى لحظة، من حقيقة وجودية إلى شبح، أو من فكرة الموت وهى تتجسد، وئيدا وئيدا، وتمتد؛ فإن انفتاح مطلع هذه المتتالية على قول تجربة مخصوصة، ومتعينة، لمتكلم مفرد يتوسل السرد القصصى بكثافة درامية شعرية تنتج عن تحول الصورة الفيزيقية لمشهد الشنق إلى رمز يبث دلالات تتصل بالألم الأبدى الذى يعاينه هذا المتكلم، فى ذاته، وحضارته، وأمته، يفضى إلى إحداث انتقال مفاجئ يتأسس على تعارضات حادة، متعددة المستويات، ما بين خصائص المزج الأول، وخصائص مطلع المزج الثانى، بل خصائص أغلب المتتاليات التى تكون الأمزاج الثلاثة المتبقية، والتى تتركز على قول التجربة، وليس على تكثيف خلاصتها الأخيرة، كما هى حال المزج الأول.

وإذا كان المزج الأول قد اتسم بالخصائص الصوتية والإيقاعية والدلالية التى جعلت منه ذروة شعرية درامية، بالغة الكثافة والعلو، أو جملة شعرية توترية، تحمل شحنة دلالية وإيقاعية، بالغة الإيحاء والتأثير، فإن الانتقال المفاجئ من الحدة الإيقاعية، والكثافة، ومن كونية الصوت، وإطلاقية الدلالة وقطعيتها ـ وهى الخصائص التى ميزت المزج الأول ـ إلى الرخاوة الإيقاعية، والسردية القصصية، وخصوصية الصوت، ونسبية واستثنائية التجربة التى يخوضها صاحبه، لايفضى، فحسب، إلى تعميق إحساسنا بالهبوط من قمة الذروة التى حملنا إليها المزج الأول إلى صيرورة تجربة مخصوصة ذات امتداد أفقى سياقى معكوس، يتأتى من انطلاق حركة السرد من نهاية التجربة ـ المصير، وإنما يعمل، فى سياق ذلك، على تعميق إحساسنا بالتناقض الحاد ما بين خصائص هوية الذات الكلية التى رفع التطويب باسمها، وإليها، باعتبارها ذاتا جوهرية مطلقة، أبدية الحضور، خالدة فى المجد، ولامتناهية فى أبدية الألم العبقرى الخلاق، ومابين واقع الذات الفردية التى تبدأ، مع مطلع المزج الثانى، فى قول تجربتها انطلاقا من نهايتها [٣٥]، أو من المصير الذى آلت إليه، والذى يؤكد أنها ذات متناهية، يحنى الموت جبهتها، وينهى آلامها. وبهذا التضاد الحاد، ما بين المجد الأبدى الذى اكتسبته الذات الكلية اللامتناهية، والموت الذى هو مآل كل حقيقة إنسانية مفردة، ومصيرها الأخير، يتبدى المتكلم، فى مطلع المزج الثانى، بطلا تراجيديا ينحدر من قمة مجد مضئ اعتلاها بتمرده ورفضه وبفعله المغير، إلى قاع جحيم معتم تدفعه إليه أقدار لا ترد، أو واقع عصى على التغير.

وإذ يبدأ المتكلم فى قول تجربته الاستثنائية الخاصة، بصوته الخاص؛ فإنه يبدأ فى اتخاذ سمت الراوى، أو المؤلف الضمنى الذى تم إظهاره، فيكون هو البطل المأساوى لتجربة مأساوية، ويكون هو الرمز الكلى، الحسى العينى، الذى تدور هذه التجربة على محوره، والذى يهيئنا مطلع المزج الثانى للإصغاء إلى صوته ناطقا القصيدة بأسرها، أو مهيمنا عليها، أو مسموعا فيها إلى جانب أصوات أخرى يحتمل حضورها.

وبانبثاق ضمير المتكلم المفرد «أنا» الذى يحيل إلى ذات مفردة متعينة، ليست هى الشاعر، تتولد فرضية مزدوجة لتحقق القصيدة، فإما أن تكون قصيدة شخصية شعرية مستقلة تماما عن الشاعر، وإما أن تكون قصيدة قناع يتوارى صوت الشاعر فى أبعد قرارات الصوت المهيمن عليها.

وبتحليل حركة إحالة الضمير تتكشف حقيقة أنه يحيل إلى سبارتاكوس صاحب الكلمات التى هى، بدلالة العنوان، القصيدة التى نقرأ. وتتعمق هذه الحقيقة من خلال انطلاق المتكلم فى قول تجربة رفض وتمرد وشنق، نعرف، أو يمكننا أن نعرف، أن سبارتاكوس التاريخى قد خاضها. غير أن اكتشاف الذات التى يحيل إليها ضمير المتكلم لا يوضح، بدقة، ما إذا كانت هذه الذات شخصية شعرية، أم قناعا؛ وذلك لأننا لم نتمكن، بعد، من معرفة طبيعة علاقة الشاعر بها.

ونظرا لأن تعرف هذه العلاقة، يتطلب تعرف طبيعة حضور جميع الأصوات الناطقة فى القصيدة، واكتشاف علاقتها بصوت الشاعر، الظاهر أو المضمن، وبالصوت الذى أصغينا إليه فى المزج الأول، وبهذا الذى نصغى إليه فى مطلع المزج الثانى، فإن هذا يقتضى تحليل حركة إحالة الضمائر فى القصيدة بأسرها بغية تعرف الذوات التى تحيل إليها، وإدراك العلاقات القائمة بينها.

وإذ نأخذ فى رصد الأصوات المسموعة فى جميع متتاليات الأمزاج الثلاث، ونكتشف أن الصوت الوحيد المسموع فيها هو صوت متكلم مفرد، يعود إلى سبارتاكوس، وأن الأصوات التى نصغى إليها، تأتى محمولة على صوته، لتقول ما يطلب إليها أن تقول، فى مستقبل الزمان، وليس فى حاضر النص، فإن هذا يحدد مسار تعرف طبيعة حضور سبارتاكوس فى القصيدة، فى خط وحيد، هو خط علاقته بالشاعر. وإذ عرفنا أن سبارتاكوس هو صاحب الكلمات ـ القصيدة، وهو ناطقها الوحيد، وبطل التجربة المروية فيها، ورمزها المحورى، فإنه لا يتبقى أمامنا إلا أن نعرف طبيعة حضور الشاعر فى نصه، لنتعرف طبيعة علاقته بناطقه، ولنحدد، فى ضوء ذلك، ما إذا كان هذا الناطق شخصية شعرية مستقلة تماما، أم قناعا.

نبدأ فى البحث عن حضور ظاهر للشاعر فى نصه، فلا نعثر على أية علامة أو إشارة، تدل على هذا الحضور؛ فالحاضر المهيمن هو سبارتاكوس (المتكلم)، وإخوته (المخاطبون والمتكلم عنهم)، وقيصر (المخاطب)، والأسماء ـ الرموز الأخرى التى تتوارد فى سياق الخطاب الشعرى، والتى يستدعيها سبارتاكوس نفسه، باعتبار أنها لوازم ومقترنات تتصل بتجربته. وإذ نبحث عن حضور ضمنى للشاعر فى هذه الأسماء ـ الرموز؛ فإننا لا نعثر عليه، فهو ليس حاضرا فى موقع المخاطب، أو الغائب ـ كما هى حال الشخص الثانى (قناع الشاعر) المضمن فى قصيدة «المخبر» للسياب على سبيل المثال ـ كما أنه غير مضمن فى شخصية أخرى، فردية أو جماعية، يخاطبها سبارتاكوس. وهكذا لا يكون أمامنا إلا أن نبحث عنه، أو لنقل عن غيابه، فى سبارتاكوس نفسه، وذلك على نحو ما أدركنا غياب صوته فى صوت سبارتاكوس الغائب فى الصوت الثانى الذى نطق المزج الأول، أو الذى كان صوته هو هذا الصوت.

صحيح تماما أن العنوان، منذ البدء، يغيب الشاعر عن نصه، غير أن هذا لا يلغى احتمال اختراق صوت الشاعر صوت قناعه، وظهور وجهه على سطح النص، وذلك من خلال توقف اشتغال بؤرة التشخيص الغنائى الدرامى المزجى، التى تضمّن أنا الشاعر فى أنا القناع، لمصلحة تشغيل قناة البث الغنائى الذاتوى المباشر التى تظهر أنا الشاعر، منفردة ومعزولة، أو لمصلحة تشغيل بؤرة التشخيص الدرامى الغنائى التى تفصل أنا المتكلم (الشخصية الشعرية)، فصلا تاما، ونهائيا، عن أنا الشاعر.

يتضح، مما تقدم، ومن خلال تتبع التقاء وتفاعل الانعكاسات التى يلقيها العنوان، والمتتاليات الشعرية السابقة، على النص، مع تلك التى تلقيها المتتاليات الشعرية اللاحقة عليه، أن الشاعر أمل دنقل، قد انفتح، منذ عنوان القصيدة، ومنذ الكلمة الأولى فى مزجها الأول، على سبارتاكوس التاريخى، بوصفه أنا مغايرا يتفاعل معه فى صيرورة تجربة رؤيا داخلية، وديالكتيك تماه خلاق ينتج شخصية ثالثة هى سبارتاكوس الذى نتعرف هويته من خلال تجربته المروية فى القصيدة، وكلماته الأخيرة؛ والذى هو قناع للشاعر لا

يعكس رؤيته لذاته، فحسب، وإنما يحسد رؤيته لأناه المغاير: سبارتاكوس القديم، ولتجربته القديمة، ورؤية هذا الأخير لواقع الشاعر المعاصر، ولتجربته الراهنة، وذلك من منظور رؤية الشاعر الذى يسكنه.

وهكذا نكون إزاء قناع يتكون فى صيرورة النص، قناع ينتج هويته ويتعرف ذاته فيما هو يخوض تجربته، ويكتشف كلماته، ويقولها؛ أى إزاء قناع يفكر الشاعر فى رأسه، ويرى بعينيه، ويدرك العالم بحواسه ووجدانه. ولئن كان الشاعر، فى المزج الأول، قد تماهى بسبارتاكوس الكلى الجامع، من خلال تماهى سبارتاكوس التاريخى المتعين بأشباهه المنحدرين من سلالة الشيطان، فإنه يكون، بذلك، قد كشف الخصائص الثابتة فى هوية سبارتاكوس اللامتناهى باعتباره نمطا أصليا للتمرد والرفض، وللبحث الأبدى عن الحرية، والإبداع، والتجدد، الدائم، والخلق المستمر، وأسس القاعدة الثابتة التى سيرتكز إليها محور تحولات هوية سبارتاكوس القناع؛ باعتباره ذاتا إنسانية خاضعة، فى صيرورة حياتها وتجاربها، لتحولات لا تتناهى، ولتجليات متعددة لجوهر إنسانى واحد، أو باعتباره واحدا من التجليات الزمنية والتاريخية المتغايرة، لسبارتاكوس الجوهرى المطلق، الخارج عن محدودية الأزمنة والأمكنة، والمسافر، أبدا، فى صيرورة الزمان.

يبدأ سبارتاكوس ـ القناع فى حمل تجربته على صوته الناطق كلماته الأخيرة النابعة من اللحظة الدرامية التى تجسد مصيره الأخير: لحظة الشنق. وما إن يبدأ فى النطق واصفا مشهد الشنق، حتى نحس أننا إزاء ذات تتأمل ذاتها، وإزاء صورة شعرية هى عدسة تلتقط مكونات العالم الداخلى للمصور وتبث دلالات تتصل باللحظة الدرامية التى يعانيها، فيما هى تصف المشهد الخارجى، وذلك على النحو الذى يجعل من المشهد الفيزيقى معادلا رمزيا لتلك اللحظة، ولذلك العالم الدفين، والذى يبدو معه المتكلم المشنوق وهو يواجه، من الموقع المقابل، ذاته الأخرى، وكأنما نحن إزاء مرآتين متقابلتين، تعكسان، فى لحظة واحدة، المتأمَّل والمتأمِّل؛ أى الذات الواحدة وقد صارت أنا، وأنا مغايرا. وإذ يدل هذا الانشطار على تبادل المواقع بين الشاعر، والأنا المغاير؛ فإنه يدل على أن الشنق الطبيعى، أو الصلب، الذى واجهه سبارتاكوس التاريخى، يتحول إلى شنق رمزى: نفسى، واجتماعى، وفكرى... إلخ، يعانيه الشاعر، وأن كلا الشنقين، على أنماطهما، هما الشنق الكلى الذى يعانيه القناع. وبناء عليه؛ فإننا نستطيع، إن نحن تتبعنا ومضات الصورة الشعرية، أن نكتشف كمون تجربتى سبارتاكوس التاريخى ـ الإبداعى، والشاعر المعاصر أمل دنقل، فى قاعها العميق، وأن ننخرط مستغرقين فى ذلك التوتر الدرامى الذى ينطوى عليه صوت القناع المسكون بصوتين، وبتجربة حياة وموت.

وبتتبع حركة مؤشر بناء النص، وتكوين القناع، نلاحظ أن هذا المؤشر قد استلهم، فى بناء النسيج النصى للسطر الشعرى الأول، مشهد الصلب الذى يفتح، ويغلق، الشريط السينمائى القائم على رواية هوارد فاست، وهو المشهد الذى يعتبر إضافة من مخرج هذا الشريط على النص الروائى؛ فليس فى الرواية أى مشهد يتعلق بصلب سبارتاكوس، وإنما فيها، بالإضافة إلى الستة آلاف صليب ومصلوب، الذين اعتبروا «رموز عقاب»، تركيز على صلب العبد اليهودى المجالد داود[٣٦]. وجلى، هنا، أن حركة مؤشر بناء النص تدل على حركة التناص الحوارى مع الشريط السينمائى، حيث يستبدل القناع، ومن خلفه الشاعر، المشانق بالصلبان، فيما يفجر دلالة أنه ليس معلقا على مشنقة واحدة، وإنما على «مشانق» عديدة؛ بحيث يمكننا أن نقرأ فى الاستبدال دلالة عصرنة النص، وربطه بالواقع الذى أحاط بإبداعه، وأن نجد فى التفجير الدلالى انداحا لاشعوريا للمشهد الافتتاحى للشريط السينمائى الذى تضمن آلاف الصلبان، وتوسيعا لدلالات الشنق، وإسهاما فى تحويله من شنق فيزيقى إلى رمز مرشح ـ على حد تعبير جابر عصفور. كما نستطيع أن نقرأ فى ذلك حضورا مضمنا للدلالة التى توخت الرواية تفجيرها من خلال تغييب سبارتاكوس عن أن يكون واحدا من المصلوبين، ذلك لأن كل واحد منهم هو سبارتاكوس مصلوبا، ولأن سبارتاكوس الغائب هو سبارتاكوس الحى الواعد، أبدا، بالمجئ.

وإضافة لما تقدم، فإننا نجد فى إسناد المشانق إلى الصباح: «مشانق الصباح» استلهاما مباشرا للمشهد السينمائى نفسه، غير أننا نستطيع أن نقرأ فى هذه الصورة الشعرية المتناقضة، أو فى هذا التركيب التضادى المزدوج، دلالات أعمق وأخصب، من تلك التى نلتقطها من المشهد السينمائى الذى سرعان ما يمر متبوعا بتاليه، ولا يترك للمشاهد فرصة التخيل أو فرصة التأمل المعمّق فى دلالاته وإيحاءاته. ولعل أعمق دلالة يمكن التقاطها، تتمثل فى كون المشانق تشنق الصباح، فيما هى تشنق سبارتاكوس، وذلك باعتبار الصباح ـ سبارتاكوس رمزا على إنعاش الآمال بالحياة المتجددة والحرية، أو باعتبار أن الإنسان الكلى المشنوق هو رمز على الصباح، بجميع إيحاءاته ودلالاته الممكنة، أو باعتبار أن اقتران لحظة الشنق بلحظة الصباح، هو شنق للآمال التى يكتنزها بزوغ الصباح، وهبوط بالإنسان الآمل إلى قاع الإحباط واليأس، ودفع له فى طريق موت مجانى عدمى عابث.

وإذ يبدو أن السطر الشعرى الثانى هو استكمال للمشهد السينمائى الأول، الذى يكتسب فيه سبارتاكوس سمت المسيح المصلوب وملامحه [٣٧]، فإن السطر الثالث، الذى هو جملة تعليلية تفسر المصير الذى آل إليه سبارتاكوس، وتوضح مسببه الرئيسى، يتناص مباشرة مع الرواية، أو يتناص معها عبر حوار الشريط السينمائى، من حيث هو نص وسيط؛ ففى الواقع التاريخى، كما فى الرواية، وفى الشريط السينمائى، كان صلب سبارتاكوس نتيجة لموقفه الكيانى الجذرى من ذاته، وواقعه: موقف الرفض المطلق للعبودية، والتمرد على الأسياد والواقع، والبحث عن الحرية، فهو، كما يقول الراوى، «لم يطاطئ الرأس قط» [٣٨]، وكان «رافع الرأس على الدوام» [٣٩]، لأنه كان «يرفض أن يكون حيوانا» [٤٠]، وكذلك هو شأنه فى القصيدة؛ إنه ينتهى على «مشانق الصباح»، لأنه أراد لذاته، ولأمته، ولحضارته، خروجا من العدم، ووجودا فعليا فى الوجود، وخلاصا من القهر والاستبداد، وانفتاحا على تجدد مستمر، وعلى حرية هى، دائما، وعد مستقبل يجيء.

لم يكن مصير سبارتاكوس أمرا قدريا، وإنما كان نتيجة موقف يرفض علاقات اجتماعية بين عبد متمرد وسيد مستبد مهيمن. وكذلك هو شأن سبارتاكوس نفسه، إنه ابن واقعه، وزمنه، وهو ابن كل واقع وزمن، مثلما هو ابن الموقف الذى يتخذه منهما، ومن ذاته، مستندا فى ذلك إلى الخصائص الجوهرية الثابتة التى هى قلب هويته، من حيث هو إنسان جوهرى مطلق يحاول القناع إثراء حضوره فى ذاته العميقة، فيما هو يحاول تأكيد حضوره فى العالم الذى يحقق فيه إحالته الموضوعية لذاته؛ باعتباره تجليا متعينا لهذا الإنسان، وكائنا اجتماعيا يعجز عن تحقيق ذاته بمعزل عن التفاعل مع الآخر الشبيه، وعن الصراع مع الآخر النقيض، ومع ضرورات الحياة.

وإذا ماكانت العلامة النصية (... ...)، التى هى السطر الشعرى الرابع فى المتتالية السابقة، تدل على كلام محذوف يتصل بمسببات تفصيلية تعلل المصير الذى يلاقيه سبارتاكوس المتمرد المشنوق، فإنها تعمل، فى الوقت ذاته، على إطلاق ما تكتنزه ذاكرة القارئ من متكررات تجارب الصلب على امتداد التاريخ، ومن بينها، بالطبع، تجربة سبارتاكوس القديم، كما أنها تدفع القارئ لإدراك كمون هذه التجارب فى قاع تجربة سبارتاكوس الجديد، وذلك على النحو الذى يعمق صلته بأشباهه القدماء؛ ويفتح أشباهه الآتين على التواصل معه؛ بحيث يتأكد تحوله إلى نمط أصلى، ورمز كلى يتأسس على تواصله بأشباهه، وعلى تمايزه عنهم، وذلك لأنه، وهو يحتضن الجوهر الذى يحتضنونه، مشروط بزمنه، وبخصوصية تجربته، وبخصائص الواقع الذى يعانيه، وبمضمون الاستبداد الذى يواجهه، وبدلالات الحرية التى يتطلع إليها أو التى يعمل على تحقيقها، وعلى توسيع مداراتها.

ولكى يعمق النص خصائص الرمز الحسى العينى فى سبارتاكوس الجوهرى الكلى؛ فإنه يعمل على ترسيخ حضوره بوصفه ذاتا إنسانية تنتمى إلى واقع إنسانى متعين، وأنا اجتماعيا يكتسب خصائص هويته، ويصعّد من خلال الإرادة التى تتطلبها الحرية، والوعى المدرك أسباب الاختيار الحتمى لموقف الرفض والتمرد، جوهرها الكامن فى أعماقه، الذى يصله بأشباهه، ويفتح حركة صراعه مع ذاته الكائنة، ومع نقائضه، لحظة أن يقرر الخطو باتجاه كماله الإنسانى،

والتحقق الأقصى لكينونته، ولكينونات أشباهه، ولواقع عالمه. وإذ لا يمكن لشئ من ذلك أن يتحقق بمعزل عن إقدام الأنا على نسج شبكة علاقات متشعبة، ومؤسسة على موقف ورؤية، مع الآخر الشبيه، والآخر النقيض، ومع الواقع؛ فإن النص لا يكتفى بقول خلاصة التجربة وآثارها، وإنما يذهب إلى قول التجربة نفسها، فيكشف تشعباتها، ودلالاتها، فى رموز شعرية تقول التجربة فى صيرورتها، وتومئ إلى العالم السيِّرى الممتد أمامها وبعدها، وخارج النص، وذلك على النحو الذى يجعل من تجربة سبارتاكوس القصيدة استمرارا فى الزمان: ماضيا ومستقبلا، لتجربة سبارتاكوس الكلى، لأنها تجربة استثنائية مشروطة بزمنها، وبالواقع الذى يعاينه بطلها، ويعانيه. ولئن نهض المزج الأول ذو المتتالية الشعرية الوحيدة بقول الخصائص الجوهرية الثابتة فى هوية سبارتاكوس، وبتصوير مثاله الأعلى، وطموحه الطوباوى، وبتكثيف خلاصة التجارب التى خاضها، وسيخوضها، فإن الانتقال المفاجئ من الذروة الدرامية التى جسدها هذا المزج، إلى سياق سردى شعرى يقول تجربة متعينة، انطلاقا من نهايتها ـ لحظة الشنق، وابتداء من مطلع المزج الثانى، يومئ إلى أن بطل التجربة هو سبارتاكوس زمنى ومتعين، تتحرك تجربته على مركز ثابت، هو الخصائص الجوهرية فى هوية سبارتاكوس الكلى، وموقفه الرفضى الحاسم، وفعله التمردى الهادف إلى تمزيق العدم، وإحياء الوجود؛ بحيث يمكن أن ندرك ـ فى ضوء هذا التأسيس ـ حقيقة أن تحولات هوية القناع، وتبدل مواقفه، أو تحركها بين النقيضين، ليست إلا نتاجا للشروط التى تحكم التجربة، وللعجز عن تحويل مسارها، وذلك بالمعنى الذى يجعل من التحولات السالبة المناقضة للتطلع، والمصير المناقض للهدف، كشفا عميقا عن تجذر الموت فى الحياة، وعن حقيقة أن حياة الحكام المستبدين تبنى على إماتة الشعوب، وأن التمرد الفردى إزاء واقع عصى على التغير لا يجدى، وأن التغير يكون جماعيا، أو لا يكون.

ونستطيع، بناء على خصائص سبارتاكوس اللامتناهى، وعلى معطيات العلاقات بين متتاليات القصيدة ـ التجربة، أن ندرك أن مواقف القناع، وأقواله المنطوية على ما يناقض هويته، ورؤيته للعالم، ليست، فى الحقيقة، إلا ردات فعل تنطوى على سخرية مأساوية مرة، وعلى إدانة حادة وصارمة لمواقف الامتثال، والخضوع الراضى للعبودية والقهر، وللواقع الفاسد المتجذر فى الموت؛ بحيث نستطيع أن نعتبر الدلالات الظاهرة لكثير من الأسطر والمتتاليات الشعرية، دوال تنطوى على دلالات ضمنية مناقضة تماما لما تقوله الكلمات فى حال عزلها عن ثوابت هوية سبارتاكوس، من جهة، وعن علاقات النسيج النصى، من جهة ثانية.

ومن الحق أن الأفكار السابقة هى خلاصات مستنبطة من التحليل النصى لمتتاليات شعرية لاحقة، غير أن كمون بذرة هذه الأفكار فى التعارض القائم بين شبكة دلالات المزج الأول وشبكة دلالات المتتالية الأولى من المزج الثانى، دفعنا إلى التقدم بغية التمكن من بناء شبكة دلالات محتملة للنص بأكمله؛ وذلك باعتماد قراءة أفقية ـ رأسية، تهبط إلى قاعه وتصعد إلى فضائه، وتتحرك تقدما ورجوعا، فى شتى اتجاهات نسيجه، لتفككه، ولتقرأ تقاطعات خيوطه، وبؤر تناصه.

*

منذ مطلع المزج الثانى، تتحول القصيدة إلى قصيدة تجربة صراعية تتقاطع جميع خيوطها فى لحظة المصير الأخير؛ فمن موقعه على «مشانق الصباح»، وبإيقاع متراخ يناسب حالة إنسان مشنوق يتكلم من الموت، ويطل على العالم من خلف لهيب آلام خانقة، يأخذ سبارتاكوس فى قول تجربته الخاسرة، عبر تضمينها فى قاع كلماته الأخيرة التى يوجهها إلى إخوته واصفا حال الخنوع التى تتملكهم (المزج الثانى)، أو فى قاع الكلمات الأخيرة التى يخاطب بها عدوه ونقيضه: القيصر العظيم (المزج الثالث)، وذلك قبل أن يعود لإخوته بالحكمة الأخيرة المستخلصة من هذه التجربة الاستثنائية (المزج الرابع)، وهى التجربة التى يجعلها توازيها مع تجارب أشباهه المتكررة فى التاريخ، تجربة قابلة للتعميم: خلاصة، وحكمة أخيرة، وهوية بطل مأساوى استنسر فانكسر.

يتكون المزج الثانى، بالإضافة إلى المتتالية ـ المطلع، من سبع متتاليات شعرية كرّسها القناع لمخاطبة إخوته «الذين

يعبرون في الميدان مطرقين» (ص ٧٤)، وبإلقاء نبوءاته عليهم. ويستمر اعتماد التقنية المزجية (المونتاجية) في بناء النسيج النصي: سطرا، ومتتالية، ومقطعا (مزجا)، وفي تكوين تجربة القناع، وصوغ هويته، وإظهار تحولاته؛ ففي المتتالية الثانية، أو المشهد الثاني، يضعنا الشاعر، على نحو ما يضع نفسه، في عيون سبارتاكوس المشنوق، وفي عقله ووجدانه، لننظر، ولنرى، ولنشعر، ما ينظره، وما يراه، وما يشعره... فها هو سبارتاكوس، قناع الشاعر، وقناعنا، معلق على مشانق الصباح يطل على إخوته «المنحدرين في نهاية المساء في شارع الإسكندر الأكبر» (ص ٧٤)، فيلحظ في انحدارهم صوب نهايتهم الملازمة لهم: الموت في الحياة، وفي خضوعهم لسطوة المستبد (الإسكندر الأكبر) انكسارا داخليا، وخجلا من العجز، ووجوما يؤكد حقيقة أنهم طاقات إنسانية خلاقة حولها الاستبداد المنسرب، بخضوعهم، إلى دواخلهم، إلى محض زحام هائل مؤجل الوجود؛ فهم لا يعرفون، في ظل شروط الاستبداد الطاغي، والعجز عن رفضه والتمرد عليه، كيف يمكنهم أن يكونوا حشدا فاعلا ومؤثرا، وخلاق حياة.

إن غياب المعرفة المشروط وجودها بالإرادة: إرادة الرفض والتمرد على الواقع المستبد، إرادة الحياة التي تدفقت لحظة أن التهم الإنسان ثمرة المعرفة، هو الذي يلغي الفارق بين المصير الذي يلاقيه المتمرد الفردي المشنوق: سبارتاكوس، والمصير الذي يلاقيه الخانع الجماعي المشنوق، الميت في الحياة: إخوته، أبناء شعبه وأمته، وكل المستعبدين في الأرض؛ فإذا ماكان تمرد سبارتاكوس، ورفضه الفردي، الناهضان على وعي عميق بالذات والواقع، وعلى إرادة الحياة والتحول الدائم نحو الحرية، قد قاداه إلى معاناة شتى أنواع الشنق، فإن الخضوع والامتثال الخانع، والانحدار المذل في طريق الموت الذي هيأه الإسكندر الأكبر، أو القيصر ـ وهما هنا رمزان على الطغيان والسلطة المستبدة، ينحدر ثانيهما من أولهما ـ تجعل الشعوب تواجه المصير ذاته، وتعيش في كل لحظة فيه، بالمعنى الذي يجعل من عجزهم، وغيبة وعيهم بإنسانيتهم، سببا مباشرا في موتهم في الحياة، وفي تعليق الرواد من أبنائهم الذين يفتحون لهم آفاق الوعي الممكن، والعالم الممكن، على مشانق القياصرة:

لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليْ

لأنكم معلقون جانبي.على مشانق القيصر.
(ص٧٤)

وإذ يتضح، هنا، أن التقنية المونتاجية تدفع مؤشر بناء النص وتكوين القناع لالتقاط رمزين تاريخيين يوظفهما الشاعر للدلالة على السلطة المستبدة: الإسكندر الأكبر، والقيصر، فإننا نلاحظ أن الأول سابق تاريخيا لتجربة سبارتاكوس التاريخي، والثاني لاحق بها؛ وهو الأمر الذي يعمل على مد تجربة سبارتاكوس ١٩٦٢، في الزمان القديم، ويجعله موجودا قبل تسميته، وبعد التسمية، مثلما يجعله موجودا في كثرة لامتناهية من الأسماء والتجليات التي تبنى سلسلة متواصلة لهوية جوهرية واحدة هي هوية الإنسان المتمرد الواقف، أبدا، ضد السلسلة المناقضة: سلسلة الطغاة والمستبدين التي يجعلها النص منحدرة من الإسكندر الأكبر، وممتدة في الزمان مرورا بزمن كتابة النص وبالزمن الذى أحاط بكتابته، وحتى آخر زمن مشابه سيأتي.

وهكذا لا يعود القناع يرى ذاته في مرآة ذاته، وإنما في مرايا أشباهه: ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا، ولا يعود يرى نقائضه وأعداءه في أولئك الحاضرين راهنا، والمرموز إليهم دون تسميتهم، وإنما يراهم في الأسماء ـ الرموز المتعاقبة على امتداد التاريخ: ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا كالمرايا تعكس بعضها بعضا. وهكذا تصبح تجربة القناع تجربة كونية تحمل حروقها الناجمة عن احتراق بطلها بلهيب الواقع المتعين الذي ترمز إليه، وتكشفه، وتقف في موازاته. وهكذا، أيضاً، تنفتح القصيدة على الأزمنة، وتندفع إلى سفر متواصل في الوجود.

ولئن كان القناع قد تماهى بأشباهه الرافضين المتمردين على امتداد الأزمنة، واجدا فيهم هويته العميقة المتطلع إليها، فإنه يقرأ هويته المتروكة في إخوته المستعبدين الخانعين، ويرى أناه القديم المرفوض في مرايا أناتهم الراهنة،

مثلما يرى فى مرايا الرموز القديمة، كسيزيف، حيواتهم العابثة، وهوياتهم الخاوية، ويتعرف مصيره فى مصائرهم؛ يمكن أن نقرأ فى تبادل المواقع، وتطابق المصائر، وتداخل الأمكنة والأزمنة، وحدة التجربة الإنسانية، ودلالة أن التمرد الفردى، على نبله وسمو غاياته، ليس إلا فعلا عدميا عابثا؛ ذلك لأن المتمرد الفرد يكاد لا يرفع الصخرة عن صدره حتى تهوى عليه وتحطمه، ليأتى متمرد آخر يفعل الفعل نفسه، ويلقى المصير عينه، بينما استجابة الحشد لنداء المتمرد، تجعل هذا الأخير ثائرا، وتجعل الفعل جذريا وشاملا، والتغيير جماعيا، وتحول دون انقلاب الهدف إلى نقيضه، وتخلص المتمرد الفرد من مصير يعجز عن رده، بقدر ما تخلص الحشد من الموت فى الحياة، ومن الاستمرار فى خوض تجربة سيزيف: رمز العدمية والعبث. وهى الأمور التى تجعل من موت المتمرد الفرد شرارة انبعاث ونهوض، وجسرا للعبور من العدم إلى الوجود، وذلك على نحو ما نقرأ فى الفضاء الدلالى للمتتالية الثالثة:

فلترفعوا عيونكم إلى

لربما.. إذا التقت عيونكم بالموت فى عينى

يبتسم الفناء داخلى. لأنكم رفعتم

رأسكم..مرة!

«سيزيف» لم تعد على أكتافه الصخره

يحملها الذين يولدون فى مخادع الرقيق (٤١)

(ص٧٤).

إن رفع المستعبدين عيونهم، وتوجيهها صوب سبارتاكوس المشنوق، ليس إلا معادلا خارجيا لقلب عيونهم؛ بغية توجيهها صوب دواخلهم، فليس سبارتاكوس إلا رمزا عليهم، إنه تجسيد حى لمصيرهم المشترك، ولضراوة شروط الواقع اللاإنسانى الذى هو قبر كبير يحتضن موتهم فى الحياة. ولأن سبارتاكوس يدرك ـ بوعيه العميق ورؤيته النفاذة ـ أن امتلاك إرادة الحياة مرة واحدة هو امتلاك نهائى لها، فإنه يلقى على إخوته نبوءة خلاص، ويشرط تحققها بامتلاكهم إرادة أن يكونوا بشرا خلاقين قادرين على استعادة الحياة الحرة التى فطروا عليها، والتى لا يستطيعون، بمعزل عنها، أن يوجدوا فى الوجود. إنها نبوة مرحلة لمستقبل يحاط بالاحتمال (لربما)، وبعلامة التعجب التى تحمل دلالة التشكيك واليأس. وإذ تأتى النبوءة على هذا النحو، فإنها ترسم المثال المتطلع إليه، وتقول الرؤيا الطوباوية، وتدل على الواقع المناقض لها الذى يبدو عصيا على التغير، وعلى مطابقة الرؤيا؛ بحيث تكتسب القصيدة ـ التجربة، بنية جحيمية تقول الواقع، وبنية رؤياوية طوباوية تقول المثال، وبحيث يمكننا أن نجد فى اصطراع البنيتين معادلا بنائيا نصيا للصراع الذى يمور فى أعماق إنسان يمد يده إلى نجوم القبة السماوية المضيئة، بينما هو ينحدر إلى قيعان الجحيم.

ولا يكتفى القناع بمحاولة إدخال رؤياه الطوباوية: سقوط الصخرة عن أكتاف أسمياء سيزيف: الأجيال الطالعة التى ستنقطع عنه، وعن تجربته العدمية العابثة، فى عقل ووجدان إخوته، كما أنه لا يزين لهم هذه الرؤيا، ولا يجعل تحققها، فى الواقع، بلا ثمن، وإنما هو يكشف لهم عن ثقل الألم، وعن مرارات العذاب، وسوداوية المصير، التى ستتملك روح إنسان يقرر، منفردا وبمعزل عن الانخراط فى حركة جماعية، أن يكون إنسانا حرا، وأن يخلق لنفسه، وللأجيال الطالعة، عالما أبهى وأجمل؛ فذاك هو ثمن البحث عن الحرية الفردية فى عالم مستبد ظالم، وذاك هو، أيضا، ثمن الخضوع لشروط هذا العالم، بحيث لا يكون أمام الإنسان إلا أن يختار ما بين موت فى الحياة، وحياة فى الموت، وإلا أن يقرر لنفسه: فإما أن يكون قناعا أصم، منحدرا إلى موت أخير، أو أن يكون إنسانا حرا، يفتح، بموته، أبواب الوجود:

والبحر كالصحراء.. لا يروي العطش

لأن من يقول «لا»، لا يرتوى إلا من الدموع!

.. فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق

فسوف تنتهون مثله.. غدا.

وقبّلوا زوجاتكم.. هنا.. على قارعة الطريق

فسوف تنتهون ها هنا.. غدا.

فالانحناء مر..

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى
فقبِّلوا زوجاتكم.. إنى تركت زوجتى بلا وداع
وإن رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها
بلاذراع[٤٢]
فعلِّموه الانحناء!
علموه الانحناء! (ص٧٤، ٧٥)

إن المصير الذى يواجهه المتمرد الفرد على المشنقة، هو المصير الذى يواجهه الممتثل الخانع على قارعة الطريق، وليس لكليهما إلا أن يحترقا بلهيب مأساة واحدة ذات وجهين، وإلا أن يرتويا بأملاح الدموع!.. فهل ينطوى هذا الأمر على دلالة أن التمرد الفردى، والخضوع الجماعى الذليل، ليسا إلا وجهين لحقيقة واحدة؛ لأنهما خياران ينتهيان إلى مصير واحد؟.. ربما تكون هذه الدلالة هى إحدى أهم الدلالات التى يمكن التقاطها من إقامة المماثلة بين المصيرين، ومن الدعوة إلى عدم تكرار تجربة التمرد الفردى. ولعل فى وصف القناع لنفسه بـ «الثائر المشنوق»، ما يومئ إلى رغبته فى التحول، عبر استجابة الحشد لندائه بالانخراط فى حركة تغيير اجتماعى جماعى، من متمرد إلى ثائر. ولعلنا نستطيع، فى هذا الضوء، أن نفك التناقض الذى تنطوى عليه المتتالية الأخيرة من المقطع السابق، ما بين رفض الانحناء، لكونه مرا مميتا، والدعوة إليه بوصفه خلاصا من الموت: «فعلموه الانحناء! علموه الانحناء!»؛ ذلك لأن التجاور ما بين النقيضين لا يؤدى، فى ضوء الإيحاءات والدلالات التى يلقيها المزج الأول على النص بأسره، إلى حمل الدلالة الظاهرة للدعوة إلى الانحناء على محمل الحسم والقطع، وإنما يعمل على قلب دلالتها عبر تحويلها إلى دال ينطوى على مفارقة ساخرة تذكرنا بحالة النبى أيوب، فهو إن رفض واقعه، وتمرد عليه، اعتبر خاطئا، وهو إن قبل، وصمت واستكان، ترك ليموت على حوافى النفايات!.. وهكذا تتحول الدلالة الظاهرة إلى دال ينطوى على دلالة ضمنية مناقضة لها، ومتجاوبة، تماما، مع الرفض القطعى للقبول بالعبودية والاستبداد، ومع الدعوة الحاسمة إلى الثورة الجماعية القادرة، وحدها، على التغيير.

*

تستمر متتاليات المزج الثانى، بل جميع متتاليات المزجين الثالث والرابع، فى توليد المفارقات المأساوية الساخرة، وهو الأمر الذى ما كان له أن يتحقق بمعزل عن إظهار ثوابت هوية القناع، وعن استمرار شبكة دلالات المزج الأول، والمتتالية الأولى من المزج الثانى، ومتتاليات أخرى ترد فى مواضع مختلفة من القصيدة، وتناقض، دلاليا، متتاليات تسبقها أو تعقبها، فى بث هذه الثوابت، وفى التداخل والتشابك الذى يبنى شبكة دلالية كلية تعكس عالم الرؤيا الطوباوية، وتدعو إلى الرفض والتمرد الجماعى، وتناقض عالم الواقع الجحيمى، وتحول الدعوة الظاهرة إلى القبول به إلى نقيضها المضمن فيها.

ولاشك، هنا، أن علامات التعجب التى تثبت فى نهاية كل سطر شعرى، أو متتالية، تعمل على التشكيك فى صدق ما يشانه من دعوة ظاهرة إلى القبول والثبات، وإلى الاستلام للإحباط واليأس المذلين، مما يفضى إلى تحويل هذه الدلالات الظاهرة إلى دوال تنطوى على دلالات ضمنية مناقضة يتم تعميقها عبر انزياح خيوط وإشعاعات الشبكة الدلالية الرؤياوية فى نسيج الشبكة الدلالية الجحيمية، وعبر اختراقها الدلالات الظاهرة للدعوة العدمية العابثة:

الله لم يغفرخطيئة الشيطان حين قال لا!
والودعاء الطيبون ....
هم الذين يرثون الأرض فى نهاية المدى
لأنهم لا يشنقون!
فعلموه الانحناء ...
وليس ثم من مفر ...
لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!
وخلف كل ثائر يموت : أحزان بلا جدوى...
ودمعة سدى! (ص٧٥)

علينا، إذن، أن نقرأ فى المتتاليات السابقة، وأشباهها، حيثما وردت، دلالات تناقض دلالاتها الظاهرة، وأن نجد فى ثناياها دعوة سبارتاكوسية مواربة، ولكنها صريحة، إلى ترك الوداعة، والرضى بالحال، وإلى الحلم بعالم جديد، وإلى الثورة على القياصرة، وإلى إثراء الحياة بموت خصيب.

ولئن كان انشطار القصيدة إلى بنيتين متناقضتين: رؤياوية طوباوية، وواقعية جحيمية، تجسيدا لانشطار، ولانتهاء تجربته المستنسرة إلى انكسار، فإن المفارقة الساخرة، أو السخرية Irony المتولدة عن اصطراع هاتين البنيتين المتعاكستين، عبر هذا الاصطراع، وعبر الكثافة المفرطة فى توظيف علامات التعجب، طابع السخرية الدرامية المفتوحة لا المسموعة، تبدو، فى القصيدة، بوصفها وسيلة أدبية تكشف الواقع المأساوى الساخر، وتتجاوب مع خصائص القناع الذى لا يتمنى مصيرا عليًّا، مع مواقفه، ومكونات هويته، ومع خياراته النبيلة، وإنما يتفق مع تمركز خياراته النابعة من موقفه الذاهب إلى تجاوز الواقع الضارى، فى التمرد الفردى الذى هو أشبه بقفزات فى الهواء، ومع موقفه الجديد الذى لا يتقاطع جوهريا، موقفه القديم، وإنما يتطابق معه من وجهة نظر القناع - يستبدل السخرية المأساوية، بالتمرد الفردى المتقدم من خلال هذا الاستبدال، وبطريقة تدل فى ذاتها على جحيمية الواقع، الرؤيا الطوباوية نفسها، والوعى الشقى المنشطر بين واقع معتم، ومثال مضىء، والمراوح بين يأس وأمل.

ويمكننا، فى ضوء نهوض القصيدة على السخرية، بوصفها وسيلة «القول أقل ما يمكن وتحميل ذلك القول أكبر ما يمكن من المعنى»(٤٣) أو بوصفها نظاما كلاميا «يتجنب القول الصريح، وينكر المعنى الواضح لما يقول»(٤٤) أن نقرأ، فى كلمات سبارتاكوس الموجهة إلى القيصر، ولاسيما تلك التى تبث دلالات صريحة تتحرك فى حقل الاعتراف بالخطيئة، وإعلان الرغبة فى التكفير عنها، ورفع رايات الاسترحام، والولاء، والخضوع، دلالات ضمنية تناقض هذا الحقل الدلالى. ويمكننا مواشجة هذه الدلالات، على تعدديتها وثرائها، بشبكات دلالية تنتجها متتاليات أخرى تتجاوب دلالاتها الصريحة مع دلالاتها الضمنية، بحيث نتعرف من خلال هذه المواشجة المكونات والخصائص الأصيلة التى تنصب فى هوية القناع، والتى تشكل موقفه، وتفصح عن رؤيته للعالم وقد تحولت، دون أن تفقد جوهرها، من الجدية الصارمة إلى السخرية المأساوية.

*

يتكون المزج الثالث من أربع متتاليات شعرية ينطقها، جميعا، سبارتاكوس القناع، موجها كلماته إلى عدوه وقاتله: القيصر، ومغيبا فى قرارات صوته أصداء صوتى: سبارتاكوس التاريخى - الإبداعى، والشاعر المعاصر أمل دنقل، ودافعا مؤشر البناء والتكوين إلى امتصاص مكونات وخصائص تعود إلى تجربة الأول، وهويته، وإلى تجارب ذوات أخرى يصهرهما فى تجربته وهويته، ليعمقهما، وليوسع مداهما الزمانى، متجاوزا ضآلة الوجود النصى لسميه التاريخى، وجاعلا من كلماته، ومن تجربته المحمولة عليها، معادلا رمزيا، موضوعيا، لتجربة الشاعر المتقنع به، ولتجارب قراء محتملين، فى الحاضر، وفى المستقبل.

وإذا بدا واضحا من تحليل المزجين الأول والثانى أن القصيدة تنهض على تناص حوارى مكثف، ومتعدد المستويات، مع رواية هوارد فاست، والشريط السينمائى، بالإضافة إلى نصوص أخرى - وهو الأمر المستمر فى أغلب متتاليات الأمزاج - فإننا نلاحظ، هنا، أن الشاعر يستلهم الرواية فى جعل المزج الثالث خطابا يوجهه سبارتاكوس إلى القيصر، ولكنه يحدث انزياحات كثيرة فى مضمون الخطاب، ليتجاوب مع الطابع المأساوى الساخر، من جهة، ومع تناقض موقفى سبارتاكوس الرواية، وسبارتاكوس القصيدة؛ فالأول يوجه خطابه، فى لحظة انتصار، وعبر جندى رومانى أسير، إلى مجلس الشيوخ(٤٥)، بينما الثانى يرفع خطابه، مباشرة، وفى لحظة انكسار وموت، إلى قاتله: القيصر؛ بحيث يبدو الأمر وكأننا إزاء سبارتاكوسين نقيضين: منتصر ومهزوم، متمرد يمتلئ، فى لحظة نصر، بالعزيمة وبالتأكد من أنه ذاهب إلى انتصار حاسم، ومتمرد وصل إلى مصيره المأساوى الأخير، أو نكون إزاء حالتين من حالات سبارتاكوس واحد، وفى صلب لحظتين دراميتين استثنائيتين من لحظات تجربة

تمرد تبدأ بالاستنسار، وتراوح ما بين نصر وهزيمة، وتنتهي بالانكسار:

يا قيصر العظيم: قد أخطأتُ ... إني أعترف
دعني ـ على مشنقتي ـ ألثم يدك
ها أنذا أقبّل الحبل الذي في عنقي يلتف
فهو يداك، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك.
(ص٧٥)

تضع الدلالات الصريحة لهذه المتتالية القناع في موضع المنكسر المذل؛ فهو يعترف بأن تمرده خطيئة تستوجب العقاب، وأن مصيره يتفق، عليًا، مع خصائص هويته وأفعاله، وأن المشنقة تدفعه، وهو في طريقه إلى الموت، إلى استبدال هوية العبد الخانع الذليل، بهوية الإنسان المتمرد الجسور الباحث عن حريته. ولكن النغمة المأساوية الساخرة التي تنحمل عليها الكلمات تحول دلالاتها الظاهرة إلى نقيضها، وتحول دون انداياحها في بنية هويته العميقة. ولا يكتفي النص بتوليد السخرية من خلال التضاد الضمني القائم بين البنيتين الرؤياوية والجحيمية، أو بين الهوية المتأصلة المكتسبة عبر صيرورة التجربة، والهوية المفروضة، بالإرغام والقهر، على القناع، وإنما يدعم هذه السخرية، أو ينتجها، من خلال التوظيف المتقصد لأداة النداء: «يا»، التي تستخدم لنداء القريب والبعيد، والتي يفضي استخدامها، هنا، إلى إلغاء المسافة بين سبارتاكوس والقيصر، وإلى وضعهما في حالة مواجهة تقوم على الندية والعداء، وهو الأمر الذي يعمل الإيحاء به ـ بالتضافر مع تقنيات وموحيات أخرى ـ على قلب الدلالات الظاهرة إلى نقائضها.

ولعل توظيف علامات الترقيم: علامة التعجب، الشرطتين، علامتي التنصيص، وعلامة الحذف، وغالبا في غير ما وضعت له في أصول استخدامها، أن يكون هو أبرز تقنية أسلوبية تعتمدها القصيدة في إنتاج الإيحاء بضرورة حمل المعنى على نقيضه، أو تحويله إلى دال ينطوي على دلالة السخرية، وذلك بالإضافة إلى استخدام بعض الأفعال والنعوت التي يعمل ورودها، في سياقها، على توليد الدلالة الضمنية من قلب الدلالة الظاهرة، وعلى تعميق حدة التناقض بين الدلالتين.

وهكذا نجد، على سبيل المثال، أن اقتران أداة النداء: «يا»، مع الصفة: «العظيم»، في جملة النداء: «يا قيصر العظيم»، التي هي مفتتح المزج الثالث، يفضي إلى إحاطتها بنغمة تهكمية تخبرنا أن القناع يتقصد السخرية بعدوه، وبالعالم، وبالمصير الذي آل إليه، وتهيئنا لاستقبال كلمات سبارتاكوس الموجهة إلى القيصر باعتبارها كلمات تهكمية ساخرة، طالما لا توجد موحيات أخرى تعمل على تهيئتنا لاستقبال الأسطر أو المتتاليات التي ترد فيها استقبالا مغايرا.

وإن كان هذا هو شأن توظيف أداة النداء، والصفة، فإن الجملة الاعتراضية «ـ على مشنقتي ـ» تؤدي وظيفة تحديد المقام الذي يحيط بالمقال، فتولد دلالة أن القناع لا ينطق عن إرادة حرة، وإنما عن إرغام وقهر، وأنه يعترف بخطيئة يدرك أنها أسمى ما يميزه من حيث هو إنسان، وأنه يلجأ إلى السخرية المضمنة، وإلى تشفير الكلام، كي لا ينسلخ عن هويته المكتسبة عبر صيرورة نضال مرير، وليضمن في ثنايا خطاب يوجهه إلى قيصر رسالته الحقيقية الموجهة إلى إخوته وأقرانه.

وتتضافر الوظائف التي تؤديها جملة النداء، والجملة الاعتراضية، مع السخرية المضمنة في إقامة المماثلة بين حبل المشنقة، ويدي القيصر[٤٦]، وفي جعل الحبل ـ الإرغام والقهر، قرينا للمجد الذي يبنيه وسلالته على الموت؛ بحيث يفضي ذلك إلى وضع سبارتاكوس المشنوق على نقيض قاتله، وإلى استدعاء شبكة دلالات المزج الأول الذي يرفع فيه التطويب إلى السلالة السبارتاكوسية التي تبني مجدها على ابتكار الحياة والحرية.

ويكاد ما قلناه بصدد وظيفة الجملة الاعتراضية، في المتتالية الأولى، أن ينطبق على وظيفة مثيلتيها في المتتالية الثانية التي توظف، بالإضافة إلى ذلك، علامتي التنصيص، وعلامة الحذف. وإذ تعمل علامتا التنصيص على تعليق دلالة كلمة: «الوجود» المحاطة بهما، وعلى توليد السخرية من «الوجود» الذي يمكن للاستبداد أن يمنحه للبشر، ومن رؤية الحاكم المستبد الذي يعتبر نفسه مانح وجود، فإن علامة الحذف (..) تفتح الكلام على الاستمرار والإضافة:

دعنى أكفر عن خطيئتى

أمنحك ـ بعد ميتتى ـ جمجمتى

تصوغ منها لك كأسا لشرابك القوى

.. فإن فعلت ما أريد:

إن يسألوك مرة عن دمى الشهيد

وهل ترى منحتنى «الوجود» كى تسلبنى «الوجود»

فقل لهم: قد مات.. غير حاقد على

وهذه الكأس ـ التى كانت عظامها جمجمته ـ

وثيقة الغفران لى.(٤٧) (ص٧٦)

علينا، إذن، أن نحمل الكلام على نقيض دلالاته الصريحة؛ فالقناع لا يطلب التكفير، وإنما هو يسخر من الذين يطالبونه به، وهو لايقصد منح جمجمته القيصر، وإنما يفضح أولئك الذين يجعلون من جماجم البشر أهراسات لمجدهم، وكؤوسا يحتسون بها ماء الحياة ـ دماء الناس، وهو لايترك جمجمته وثيقة غفران لقاتله، وإنما يتركها وثيقة إدانة، أو علامة موت ملازم، وتحد مستمر، وصراع مفتوح، أو كأسا يصعد من قاعه التنين الذى صاره المستبد وهو يقيم حياته ومجده على الجماجم، ويصب نسغ الحياة فى عروقه بارتشاف دماء الضحايا، ويوسع مدارات حريته باستعباد الآخرين. ولعل هذه الدلالات، وغيرها مما يدور فى حقلها، أن تتعمق من خلال اندياحها فى شبكة الدلالات المتشكلة فى فضاء القصيدة حتى الآن، وأن تعمق، بدورها هذا الفضاء، وذلك بقدر ما ستعمل الشبكات الدلالية للمتتاليات اللاحقة، من خلال الانعكاس الارتجاعى، على تعميق التضاد الدلالى للقصيدة بأسرها، فيما هى تتلقى انعكاسات الشبكات الدلالية السابقة وتدمج نفسها فيها، وتوسعها.

ولعل الذروة الشعرية التى تجسدها المتتالية الثالثة أن تكون مفصلا نصيا، أو بؤرة دلالية تتجمع فيها خيوط الدلالات القبلية والبعدية، لتعيد بثها، بعد أن تحملها بموحيات التوجه الدلالى الحقيقى للقصيدة، ولمكونات وخصائص هوية القناع، ورؤيته لذاته وللعالم

يا قاتلى: إنى صفحت عنك..

فى اللحظة التى استرحت بعدها منى:

استرحت منك !(٤٨) (ص٧٦)

لم يصفح سبارتاكوس ـ القناع ولم يسترح، وإلا لما كانت القصيدة نصا فى الوجود، وكذلك أيضا، لم يترك عدوه، وقاتله: القيصر، ليستريح؛ فقد منح القصيدة للأجيال الآتية، على امتداد الأزمنة؛ كى تواجهه، وتثور على استبداده وطغيانه، ومنحه جمجمته لتكون كأس موته الملازم، ولتكون هى السيف الذى سيجتز به هو نفسه ـ بعد موته ـ رأس قاتله. ولعل عشق القناع الحياة وإدراكه أن إماتتها على مشانق الاستبداد ليست راحة بل عذاب جحيمى، وأن الخلاص الفردى، بالموت، ليس خلاصا، وإنما الخلاص الحقيقى يكمن فى إقامة فردوس الحياة الدنيوية ليكون مجالا حيويا لإنسان حر خلاق وسعيد، لعل هذه، جميعا، أن تكون هى الدوافع الحقيقية للوصية التى يحمّلها القناع للقيصر، فى المتتالية الرابعة، والأخيرة، التى اكتسى فيها، وهو يخاطبه، سمت الشهيد والعراف:

لكننى.. أوصيك إن تشأ شنق الجميع

أن ترحم الشجر!

لا تقطع الجذوع كى تنصبها مشانقا

لا تقطع الجذوع

فربما يأتى الربيع

«والعام عام جوع»

فلن تشم فى الفروع نكهة الثمر!

وربما يمر فى بلادنا الصيف الخطر

فتقطع الصحراء.. باحثا عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال

والظمأ النارىّ فى الضلوع!

يا سيد الشواهد البيضاء فى الدجى..

يا قيصر الصقيع!(٤٩) (ص٧٦، ٧٧)

ليست هذه المتتالية وصية فحسب، وإنما هي، أيضا، نبوءة يشترط تحققها بعدم تنفيذ الوصية، وهي نبوءة يلقيها القناع في وجه القياصرة الذين عاصرهم والذين سيعاصرهم؛ مثلما ألقاها سبارتاكوس التاريخي ـ الإبداعي في وجه مجلس الشيوخ، وأسياد روما، ومثلما ألقاها الشاعر، من خلف قناعه، في وجوه الحكام المستبدين الذي كان سبارتاكوس ـ القناع، وقصيدته، نتيجة من نتائج التصدي لأنظمة التابو التي ينهضون حكمهم عليها.

ولأن القناع يدرك أن القيصر ليس مؤهلا للتوقف عن إماتة الحياة؛ فإنه لا ينتظر منه أن يفعل ذلك، ولا يحمّله وصية يأتمنه عليها، وإنما هو، في الحقيقة التي يؤكدها استمرار تحويل الأشجار إلى مشانق وصلبان، يلقي في وجهه نبوءة سوداء؛ فالحياة لا تقوم على استعباد طبقة لطبقة، أو فئة لفئة، أو جنس لجنس آخر، وإنما على انفتاح وتعاون وتفاعل. والقهر لا يقع على المقهورين فحسب، وإنما يرتد، في النهاية، على القاهر، ذلك لأن تأجيل وجود الشعوب، وتحويل الأشجار إلى مشانق، والبشر إلى خدام مطواعين، أو إلى مجالدين يتسلى الأسياد بموتهم، لن يفضي إلا إلى إحالة الحياة إلى موت، والوجود إلى عدم؛ بحيث يلقى القاهر مصير المقهور، ويصير القيصر حاكما ميتا لشعب ميت.

وإن كان لنا أن نقيم الصلة بين النص والواقع الذي استدعاه، وأحاط بإبداعه؛ فإننا نستطيع أن نقرأ في شبكة دلالات الوصية ـ النبوءة استكناها عميقا للشروط الضارية التي حكمت الإنسان العربي، وواقعه، والتي دفعت بهما معا، وبالبلاد، إلى صحراء صيف خطر، هو ذاك الذي يجتاحنا منذ يونيو ـ حزيران ١٩٦٧.

بعد أن يلقي القناع نبوءته التي يضمنها رسالته الحقيقية والتي يكشف فيها عن ثباته على مبدئه وموقفه، وعن تمسكه، على الرغم من الشنق، بهويته الأصلية، وبرؤياه الطوباوية، ومثاله الأعلى، يتوجه، في المزج الرابع ـ وقدخلع سمت الشهيد والعراف، وأكسب صوته نبرات تختلف من متتالية إلى أخرى، وتتداخل: المتهكم الساخر، والحالم اليائس، والنسر المنكسر الآمل بنهوض ـ إلى إخوانه بالخطاب، واصلا، عبر التكرار والتحويل، مطلع المزج الرابع، بمطلع المتتالية الثانية من المزج الثاني التي افتتح بها خطابه إليهم، وهو الأمر الذي يشير إلى توظيف التقنية المونتاجية في إحداث القطع المتجسد في المزج الثالث، والوصل المتأتي من تكرار مشهد عبور الإخوة في الميدان؛ بغية ربط المزج الثاني بالمزج الرابع، وإضافة مشاهد، وكلمات جديدة.

يتكون المزج الرابع من أربع متتاليات؛ تقوم أولاها على تناص داخلي مع المزج الثاني، ولاسيما المتتالية الثانية، حيث يتكرر سطرها الأول مع استبدال شبه الجملة: «في انحناء»، بالجملة «مطرقين» لتوليد دلالة الخضوع النهائي: «يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء»(ص٧٧)، وحيث يتكرر سطرها الثاني: «منحدرين في نهاية المساء»(ص٧٧) بتمام نصه، بينما يأتي السطران الثالث والرابع: «لا تحلموا بعالم سعيد.. فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد»(ص٧٧) من تكرار السطرين الأول والثاني من المتتالية الأخيرة من المزج الثاني، بتمام نصهما، مع حذف علامة التعجب التي يفضي حذفها إلى استبدال اليقين والوضوح بالشك والاستنكار، وإلى بث دلالات الإحباط واليأس التي لا تنسجم، في ما نحسب، مع الدلالات الضمنية التي تنتجها السخرية. ولعلنا نستطيع أن نفترض أن سقوط علامة التعجب هو، في الأغلب، خطأ طباعي، وليس عملا متقصدا من جانب الشاعر؛ بحيث يمكننا أن نقرأ، في المتتالية الأولى من المزج الرابع، وهي القائمة على تناص داخلي متجاوب، تكرارا يكرس دلالات المزج الثاني، وذروة شعرية تعيد قول ما قيل سابقا، وتكثفه، وتضيف إليه؛ لتصل بينه وبين ما سيقال في جميع متتاليات المزج الرابع، ولتستعيد ربط الخيوط التي قطعها القطع المونتاجي، وذلك دون إلغاء الآثار والموحيات التي أنتجها، وبخاصة تلك المتصلة بالتناقض الحاد ما بين الرمزين المحوريين المتصارعين: سبارتاكوس، والقيصر، اللذين تقوم القصيدة على قول تجربة من تجارب صراعهما المفتوح.

ويتأكد صواب الفرض السابق من خلال اكتساب صوت القناع، في المتتالية اللاحقة، نبرات أليمة تنعي انهيار الحلم، وتحيل إلى معاناة حالم يائس، ونسر منكسر حاول التحليق، منفردا، في فضاء حجري بلا أفق، فانكسر. وإذ لا

نجد ما يبرر، فنيا، ونفسيا، ودلاليا، انطلاق سبارتاكوس فى مخاطبة إخوته لإطلاعهم على حلمه، لو كان معتقدا بانهياره النهائى، أو كان لا يقصد عكس ما قاله لهم حين قال: «لاتحلموا بعالم سعيد»، فإننا نجد أن إطلاع سبارتاكوس إخوته على حلمه المنهار هو، فى حد ذاته، دعوة لهم، ومن وراء الرقابة القيصرية، لأن يستعيدوه، ولأن يعملوا، دائما وبثبات، على تحقيقه:

وإن رأيتم فى الطريق «هانيبال»
فـأخـبـروه أننـى انتظرته سدى على أبواب
«روما» المجهدة.
وانتظرت شيوخ روما ـ تحت قوس النصر ـ
قاهر الأبطال
ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدم الجنود..
ذوى الرؤوس الأطلسية الجعدة
لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجندة
فأخبروه أننى انتظرته.. انتظرته..
لكنه لم يأت!
وأننى انتظرته.. حتى انتهيت فى حبال الموت
وفى المدى: «قـرطاجة» بالنار تحـترق(٥٠).
(ص٧٧ـ ٧٨)

يستلهم الشاعر، فى صياغة حلم قناعه، تاريخ الصراع بين «روما» و «قرطاجة». وإذ يجعل الأول رمزا على الجحيم الأرضى وممالك العبودية، فإنه يجعل الثانية، كما سنشرح بعد قليل، رمزا على الفردوس الأرضى، وهو الأمر الذى يعمق ثنائية البنية النصية القائمة على الصراع، ويدل على أن حلم القناع، ورؤياه الطوباوية، يتمركزان فى استبدال قرطاجة بروما، وهانيبال بالقيصر. وحين يفصح القناع عن أنه لم يكن وحده من انتظر هانيبال، كى يضع قرطاجة فى روما، إنما شاركه الحلم والانتظار الشيوخ والنساء، فإنه يؤكد جماعية الحلم، ويوحى بأن الانتظار العاجز (الشيوخ) والعابث (نسوة الرومان بين الزينة المعربدة)، هو الذى أفضى إلى انهياره؛ فهانيبال الذى «لم يأت» لن يأتى أبدا، وليس ذلك لأنه رمز على حلم مستحيل، بل لأنه لا يسقط فجأة من غيب، وإنما يتم تصعيده من داخل الذات، مثلما أن قرطاجة لا تحمل كى تلقى فى روما، وإنما تصير روما قرطاجة حين يصير أهلها سبارتاكوسيين حالمين، وثائرين قادرين على استبدال هانيبال ـ الإنسان الحر الكامن فيهم، بالقيصر ـ الطاغية المستبد بدواخلهم.

ولئن كان تلهف القناع إلى التحول من الاستعباد إلى الحرية، وإلى جعل روما التى يرفضها قرطاجة التى يحلم بها، هو الذى قاده ـ كما نفهم من الدلالات الضمنية ـ إلى التمرد من قبل أن تنضج شروط الثورة الجماعية المغيرة، وإلى الانتهاء على «حبال الموت»؛ فإن إلحاحه، وهو فى طريقه إلى الموت، على نقل رؤيا احتراق الحلم ـ قرطاجة المستقبل الآتى، إلى إخوته، يحمل دلالة استنهاضهم، وتحفيز إنسانيتهم، لإنقاذ ذاتهم الجماعية بإنقاذ حلمهم الجماعى، الذى يقترن إنقاذه بالعمل على تحقيقه:

وفى المدى: «قرطاجة» بالنار تحترق
«قرطاجة» كانت ضمير الشمس: قد تعلمت
معنى الركوع
والعنكبوت فوق أعناق الرجال
والكلمات تختنق
يا إخوتى قرطاجة العذراء تحترق.(٥١)

لا تقول هذه الصورة احتراق الحلم فحسب، وإنما هى، أيضا، توصّف الواقع. فحين تحترق «قرطاجة» تنفرد «روما» بالوجود وتصير، وحدها، سيدة العالم الأرضى الجحيمى الذى تقيمه على خنق الحرية، وإماتة الحياة، وامتهان إنسانية الإنسان، وتحريم الكلمات. وبدخول «قرطاجة» نقيض «روما»، شبكة رموز القصيدة، يتعمق التضاد ما بين بنيتى الرؤيا: الطوباوية والجحيمية، وتنفتح ذاكرة القارئ على استدعاء ردائفهما المتكررة فى الأزمنة والحضارات، ويتسع قاع القصيدة ويتعمق وتتحول تجربة القناع إلى تجربة إنسانية كونية لا تفارق الإيحاء بالصراع

الاجتماعي، فيما هي تعلو على الزمان والمكان، وتنداح في مدارات الوجود.

وحين يستعيد القناع، في المتتالية الأخيرة، نغمة السخرية، ونبرات المنكسر اليائس، ويكرر دعوته الملحاحة لإخوته أن يعلموا طفله الرضيع الانحناء، ملحا على ذلك بتكرار اللازمة: «فعلموه الانحناء..» ثلاث مرات؛ فإن تعارض الدلالة الصريحة لهذه المتتالية ـ اللازمة، التي سبق ورودها بتمام نصها في المزج الثاني، مع الدلالة الصريحة للمتتالية السابقة لها، والتي تبث الإحساس باحتراق الروح مع احتراق قرطاجة ـ الحلم، يفضي إلى استنبات دلالات ضمنية تتجاوب مع شبكة الدلالات الكلية للقصيدة، وترسخ إلحاح القناع على تأكيد فكرة أن «الحياة نفسها هي الإجابة عن الرغبة في الحياة»(٥٢) وعلى طلب ما يناقض ظاهر الدعوة، وعلى استنكار موقف إخوته الخانعين للذل، والراضين بانتهاك إنسانيتهم، وبانتزاع أطفالهم منهم لإلقائهم في مخادع العبيد.

ولعل في تثبيت علامة الحذف(..)(٥٣) في نهاية اللازمة المتكررة: «فعلموه الانحناء..» ما يوحي بإمكان استنباط الدلالة الضمنية عبر استدعاء الكلام المحذوف، أو عبر إقامة سلم استبدال يتضمن الكلمات التي تناقض ما اختاره القناع لإقامة سياق تهكمي ساخر؛ بحيث يمكننا استبدال كلمات من قبيل: الرفض، والتمرد، والثورة، بكلمة الانحناء وموازياتها المحتملة، ليكون في هذا الاستبدال فك لشفرات الرسالة المضمنة، ونزع لقناع السخرية الذي ألقته عليها الرغبة في التعبير الحر في ظل واقع يلقي صخرة الاستبداد على الأفواه، ويخنق الكلمات، وهو الواقع الذي دفعت شروطه الضارية الشاعر إلى التكلم من وراء قناع تتعدد نبرات صوته، وتتباين أقنعته، لتعكس الرغبة في الإفلات من شروط واقع يكبح حرية التعبير والرأي: حرية الحياة.

ولئن كان تكرار علامة الحذف ينتج ما تقدم إيضاحه؛ فإن تكرار اللازمة يفضي إلى تدوير القصيدة؛ بحيث تلتحم نهايتها المفترضة ببدايتها، وبحيث يكون المزج الأول الذي هو الحكمة المستخلصة، والتطويب الأول، والأخير، هو آخر كلمات قالها سبارتاكوس ، الإنسان الحر، في لحظة الرؤيا الصافية التي سبقت موته. وذلك بالإضافة إلى أن تدوير القصيدة يجعل من مطلعها خاتمة لها، ويجعل من لحظة الوصول ـ المصير، لحظة بدء آخر، وهو الأمر الذي يفتح تجربة سبارتاكوس الابن على تجربة سبارتاكوس الأب، لا ليكررها، بل ليتابع الأمل الذي شيدته، وليستخلص حكمتها، فلا يكون متمردا فردا، بل ثائرا ضمن ثورة جماعية تحرق روما، وتعلي صروح قرطاجة، تبني الحياة على الحرية، والحق، والجمال، وتعطي الإنسان حرية أن يكون ما يستطيع أن يكون.

*

هكذا نصل إلى قرب نهاية رحلتنا مع «كلمات سبارتاكوس الأخيرة». ولئن كنا قد ركزنا تحليل حركتي التناص والتماهي، على المزج الأول، متخذين منه نموذجا دالا على القوانين والآليات التي تحكم هاتين الحركتين على امتداد القصيدة؛ بحيث بدا التناص الحواري وجها ظاهرا لديالكتيك التماهي، وتوضح نهوض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية خلاقة، وعلى اعتماد التقنع بوصفه مبدأ تكوينيا؛ فإن تتبعنا حركة التناص الحواري، شديدة الكثافة، مع الرواية ـ الشريط السينمائي، أو إلماحنا السريع لنصوص أخرى: أسطورية، ودينية، وتاريخية، وفلسفية، وإشراقية، تناصت القصيدة معها، أو استلهمتها، لا يعني أن هذه هي وحدها النصوص الغائبة في القصيدة، أو الوامضة في نسيجها موحية بتفاعلها الثري في قاعها العميق، وإنما يعني، فحسب، أن هذه النصوص هي الأشد غيابا فيها، وفي المقدمة منها رواية: سبارتاكوس، للكاتب الروائي هوارد فاست، والشريط السينمائي القائم عليها الذي يحمل رؤية المخرج ستانلي كوبريك، وقد تفاعلت مع رؤية كاتبها.

ولا ريب أن القصيدة تتناص مع نصوص أخرى أقل غيابا فيها، أو لها غيابها اللافت، على مستويات لم نتطرق إليها، ومن ذلك، مثلا: الشعر العربي القديم، بخاصة شعر أبي تمام والمتنبي. والحكايات الخرافية التي صيغت حول حدث يتصل بعلاقة الشاعر ديك الجن الحمصي مع جاريته وغلامه، أو حول جمجمة الشاعر الجاهلي الصعلوك: الشنفرى. فإذ نلمح حضور المتنبي على مستوى الأعراف الفنية المعتمدة في بناء القصيدة: لغة، وإيقاعا، وبناء للصور

الشعرية، ونغمة، فإننا نلمح بائية أبى تمام الشهيرة التى مطلعها: «السيف أصدق إنباء من الكتب/ فى حده الحد بين الجد واللعب» وهى تومض فى صورة احتراق «قرطاجة العذراء»، وفى دلالات الاستغاثة والاستنهاض التى تذكرنا بصرخة فتيات عمورية: «وا معتصماه». كما أننا نلمح فى ثنايا صورة الجمجمة الكأس، وفى امتداداتها، ودلالاتها، استلهاما لحكاية الشاعر ديك الجن الحمصى (عبد السلام بن رغبان ١٦١ ـ ٢٣٦هـ) مع جاريته ورد، أودينا ومع غلامه بكر؛ حيث روى أنه «كان شغوفا بحبهما غاية الشغف، فوجدهما فى بعض الأيام محتلطين تحت إزار واحد، فقتلهما وأحرق جسديهما، وأخذ رمادهما وخلط به شيئا من التراب وصنع منه كوزين للخمر»[٥٤]، فما كان الكوزان إيقونتين يسترجع معهما الديك، براحة وشغف، ذكرى حب جميل، وإنما صارا جمرتين تشعلان لهيب عذاب أحمر، وعلامتى فجيعة سوداء لا تمحوها الأيام. ويبدو أن الشاعر يمزج هذه الخرافة، والعناصر المستلهمة من الرواية، وغيرها، بخرافة أخرى تنسب للشنفرى، فقد قيل إنه أقسم أن يقتل مائة من مستعبديه، فقتل، فى حياته، تسعة وتسعين، إلى أن أسر ومثّل به حيا ومات. ولكن أحد أعدائه تعثر بجمجمته ـ بعد موته ـ فمات، فكان فى ذلك وفاء الشنفرى الميت بقسم الشنفرى الحى. كأنما سبارتاكوس، القناع الأصيل للشاعر أمل دنقل، قد أراد، عبر الإيحاء بوفاء الشنفرى، أن يجعل من هذا الوفاء معادلا رمزيا لوفائه، حيا وميتا، بوعده وقسمه، وعلى إخلاصه للحياة والناس.

إن اعتماد التقنية المونتاجية (المزج) فى جميع مستويات تشكل القصيدة: الألفاظ المزدوجة، الأسطر الشعرية، الأبيات والمتتاليات، المقاطع، والبنية الكلية، أو العلاقات الداخلية بين الأمزاج الأربعة، لم يعمل على تجاوز ضآلة الحضور النصى لسبارتاكوس التاريخى، فحسب، وإنما أدى إلى ابتكار نسيج نصى يقول خبرة، وخصائص هوية سبارتاكوس قديم ـ جديد، وإلى تركيز حركة التشخيص الغنائى الدرامى عليه، دون سواه، هو الأمر الذى رسخ القاعدة الموضوعية للقصيدة إذ أكسبها بنية تجربة تعود للقناع، مبعدا الشاعر عن نصه، وفاتحا أفق تركز حركة التشخيص الغنائي الدرامى المزجى على القناع، وعلى تجربته بوصفه رمزا محوريا تدور القصيدة عليه، فيما هو يخوض تجربتها. وفيما هو يبتكر ذاته، ويقول رؤيته، إذ يبتكرها وينطقها. ولاشك أن الانطلاق من لحظة الشنق، التى تختزن طاقة درامية ذروية يندر وجودها فى لحظات غيرها، قد تكفل بتفجير منبع تشكل البنية الدرامية للقصيدة، وفتح المجال واسعا أمام انداح مكوناتها وعناصرها فى أدق و أصغر خلايا النسيج النصى القائم على الاصطراع المستمر بين بنية الرؤيا الطوباوية، وبنية الواقع الجحيمى، الذى يعتبر ـ أى النسيج النصى ـ مرآة بؤرية تلتقط حركة الصراع العنيف المائر فى أعماق القناع، وفى قاع القصيدة، ثم تعيد بثها فى فضاء دلالى مفتوح.

*

إن نهوض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية تجمع أنا الشاعر بالأنا المغاير: سبارتاكوس التاريخى ـ الإبداعى، وعلى ديالكتيكى تماه، وتناص، متواصلين ومتواكبين، هو المؤسس الفعلى لحضور سبارتاكوس: القناع والرمز، حضورا مهيمنا على القصيدة، وهو الحضور الذى تكفل بفتح إمكانات تشكل البنى الثلاث: الموضوعية والدرامية والرمزية، وبتحقيق قصيدة تنتمى إلى النوع الشعرى الغنائى الدرامى الذى يتجسد فى قصائد قناع محكمة البناء والتكوين.

وربما يكون القارئ قد لاحظ، من خلال معطيات التحليل النصى الذى قدمناه، أن القصيدة تتلبس شكل المونولوج الدرامى، وتتوافر على تكييفات خاصة بها لأهم وأعمق خصائصه؛ فالصوت المهيمن هيمنة مطلقة عليها هو صوت القناع والرمز: سبارتاكوس، متوسلا ضمير المتكلم المفرد الذى يتيح إمكان تعرف التجربة من الداخل، ومغيبا فى صوته صوتى الشخصية التاريخية ـ الإبداعية، والشاعر، على نحو يكسب صوته توترات درامية تنبع من تفاعل الصوتين فى أعماقه، ومن جدل انتمائهما الزمنى فى صيرورة تجربته الحاضنة زمنيهما، والمفتوحة على الأزمنة، ومن غيابهما، معا، فى قرارات صوته الذى هو صوت شخصية ثالثة تنتج عن تفاعلهما، وتومئ إليهما، فيما هى تؤكد حضورها الموضوعى المستقل، وكينونتها الوجودية الفريدة، وتجربتها الاستثنائية الخاصة.

وإذ بدا القناع غير مستغرق تماما فى الموقف الدرامى المحيط به، واعيا حضوره الذاتى فى العالم، ومحولا الطاقة الدرامية للحظة الشنق من طاقة قابلة لإغراقه فى عدمية مطلقة، إلى طاقة تهكم ساخر، وسخرية مأساوية تعلو به على الموقف؛ إذ تجعل الموقف لحظة من لحظات تجربة كلية مفتوحة على صراع اجتماعى وجودى مفتوح، فإن هذا، بالإضافة إلى الخصائص التفصيلية التى بيناها، يكسب القصيدة ثانى أهم الخصائص المميزة للمونولوج الدرامى بوصفه شكلاً شعرياً تختاره قصيدة القناع بيتا تحيا فيه، وتحييه.

وبانطلاق المتكلم من موقف درامى بتجربة صائرة، ممتدة إلى ما يسبق الموقف الذى انطلقت منه، ومفتوحة على احتمالات المستقبل: الحياة والموت، الوجود والعدم، يتاح إمكان استنباط وجهة نظره الخاصة من ثنايا تجربته، واقتناص الدلالات الضمنية لأقواله من خلال اكتشاف علاقات دلالاتها الظاهرة، أو من خلال خلع قناع السخرية المأساوية عنها؛ وهو الأمر الذى يحقق للقصيدة ثالث أهم خصائص المونولوج الدرامى؛ حيث يجعل وجهة النظر محاذية للتجربة، متولدة عن علاقاتها؛ ودالة على خصوصية المتكلم واستثنائية منظوره، وعلى تجربته الوجودية، وفرادتها؛ بحيث لا نكون إزاء شخصية توضح قيما مجردة، وأفكارا مسبقة الوجود، أو إزاء مثيل أليجورى يشير إلى فكرة، أو إلى قيمة مفارقة ذاته، بل إزاء شخصية شعرية غنائية ـ درامية، هى سبارتاكوس القناع الذى تتأسس دراميته على غنائيته، والذى تنطلق عموميته من فرادته، والذى تكسبه وحدته الملتحمة، بوصفه قناعا تكوينيا يحتضن فى ذاته الرمز والرامز، رمزية درامية عالية الكثافة، وعميقة التأثير. وليس ذلك لأنه اكتسب خصائص النمط الأصلى وأبعاده، فحسب، بل لأنه جسد تجليا متميزا عن التجليات المحتملة لهذا النمط؛ حيث أقام رمزيته الكلية على حسيته وعينيته، وحيث لم يكف على امتداد القصيدة عن إظهار تحولاته المؤسسة على رغبته اللاهبة فى الوصول إلى درة جوهره الإنسانى، مثلما لم يكف عن هدم نفسه وإعادة بنائها؛ بغية العثور على تلك الدرة الكامنة فى أعماقه، وفى أعماق إخوته، التى يؤهلهم العثور عليها لأن يكونوا بشرا حقيقيين.

وبانخراط القناع فى تجربة صراعية: اجتماعية ووجودية، وبانبناء القصيدة على قول صيرورة هذه التجربة، تأسس إمكان أن يستدعى الرموز المتجاوبة، أو المتصارعة معه، وصار ممكنا أن يخاطب هذه الرموز، متجاوبا أو متعارضا، جادا أو ساخرا، وأن يجعل من تجاوبه معها، ومن مناقضته لها، محورا تتحرك عليه تجربته ورؤاه، بحيث تحولت القصيدة بأسرها إلى شبكة من الرموز الحسية الدائرة على محوره، فتوافرت، بذلك، على خصائص القصيدة الرمزية، وعلى رابع خصيصة من الخصائص الفنية للمونولوج الدرامى: حضور المخاطب ـ السامع فى القصيدة، وهو الحضور الذى يتجسد فى مخاطبين: الإخوة والقيصر. ونظرا لأن كليهما سامع صامت؛ فإن هذا قد يوحى بإلغاء ما يترتب على حضور المخاطب من حوار بين وجهات نظر متباينة، أو متصارعة، غير أن إمكان استنباط وجهة نظر السامع الصامت من خلال علاقات النص، وقراءة دلالة الصمت يلاشى هذا الإيحاء، ويجعلنا نصغى إلى صوته المضمن وهو ينطق وجهة نظر تناقض وجهة نظر القناع (القيصر)، أو يحاول الدفاع عن نفسه إزاء اتهاماته (صوت الإخوة)، بحيث يفضى جدل وجهات النظر إلى توجيه تعاطفنا الأساسى صوب صاحب الصوت الذى هو مدخلنا إلى القصيدة، وإلى التعاطف مع صوت الإخوة باعتبار انتماء القناع إليهم، أو باعتبارهم ضحايا القيصر، أو باعتبار أن صوتهم يحمل وجهة نظر تتجاوب مع القيم التى نؤمن بها، ومع المثالية التى يحملها كل منا فى أعماقه من حيث هو إنسان. وإذ يفضى التعاطف إلى تعليق الحكم، ويغيب إطلاق الحكم على وجهات النظر استنادا إلى قيم ومعايير خارجة عن التجربة النابعة عنها؛ فإن ذلك ينتج التوترات الدرامية التى تتميز بها قصيدة القناع حين تتلبس شكل المونولوج الدرامى الذى يتوافر على خصيصة حضور السامع الصامت ذى الصوت المضمن.

وبتوافر «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» على الخصائص السابق الإشارة إليها، فإننا نكون إزاء قصيدة قناع لها شكل المونولوج الدرامى وخصائصه الناتجة عن اشتغال ذروى بالغ الكثافة لبؤرة التشخيص الغنائى الدرامى المزجى المنتجة للأقنعة محكمة التكوين، وللقصائد المبنينة.

الهوامش:

(١) القول لـ «موخاروفسكى Mukharovisky» أورده: صلاح فضل: **نظرية البنائية فى النقد الأدبى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط١٩٨٠، ص ٦٢.

(٢) رولان بارط: **درس السميولوجيا**، ص ٦٤.

(٣) نورثرب فراى: **الماهية والخرافة**، دراسات فى الميثولوجيا الشعرية، ص ٣٦٠.

(٤) القول لجوليا كريستيفا، أورده: عبدالله الغذامى: **الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية**، قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر، ص ١٣.

(٥) القول لهودبين، أورده: عمر أوكان: **لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٣٠.

(٦) القول لليتش، أورده: عبد الله الغذامى: المرجع السابق، ص ١٣.

(٧) جوليا كريستيفا: **علم النص**، ص٧٩

(٨) القول لجوليا كريستيفا، أورده: عبد الله الغذامى، المرجع السابق، ص ١٣.

(٩) المرجع السابق، ص ٧٩.

(١٠) كريستوفر كودويل: **الوهم والواقع**، دراسة فى منابع الشعر، ترجمة: توفيق الأسدى، دار الفارابى بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٢٢١.

(١١) محمد بن عبد الجبار النفرى: **المواقف والمخاطبات**، تحقيق: آرثر آربرى، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص١١٥

(١٢) چى ولسن نايت: «فى الفن الشكسبيرى»، مقال منشور ضمن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لمسرحية شكسبير العاصفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص٣٧.

(١٣) ابن رشيق: **العمدة فى محاسن الشعر** وآدابه ونقده، جزءان، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، الجزء الثانى، ص ٢٣٦.

(١٤) أدونيس: **الثابت والمتحول**، الكتاب الثالث: **صدمة الحداثة**، ص ١٨.

(١٥) تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٠، ص٧٦.

(١٦) نورثرب فراى: **تشريح النقد**، ص ١٢٢.

(١٧) أمل دنقل: **الأعمال الكاملة**، ص ٧٣ وفى جميع المقتبسات اللاحقة، من هذا المصدر، سنكتفى بذكر رقم الصفحة، داخل المتن.

(١٨) انظر فى ذلك: أورسيوس: **تاريخ العالم**، الترجمة العربية القديمة، حققها وقدم لها: عبد الرحمن بدوى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٢٧٣ ـ ٣٨٤. ولا يتعدى ما يكتبه أورسيوس عن «الحرب العبيدية» الصفحة الواحدة، مركزاً كلامه على تسجيل الوقائع بإيجاز شديد.

(١٩) هوارد فاست: **سبارتاكوس (ثورةالعبيد)**، الجزء الأول، ترجمة: أنور المشرى، راجعه: محمد بدران، **الألف كتاب** (٣١٤) المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦١. الجزء الثانى، ترجمة: أنور المشرى، راجعه: على أدهم، الطبعة الأولى، ١٩٦٢.

(٢٠) القول لأمل دنقل، أوردته عبلة الروينى: **الجنوبى أمل دنقل**، مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ط د.ت، ص ١٤.

(٢١) القول لأمل دنقل: المرجع السابق، ص ٢٢.

(٢٢) القول لأمل دنقل: المرجع نفسه، ص ٨٢.

(٢٣) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.

(٢٤) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.

(٢٥) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.

(٢٦) المصدر نفسه: ص ٢٨٠.

(٢٧) المصدر نفسه: ص ١٤٥.

(٢٨) المصدر نفسه: ص ١٤٦.

(٢٩) المصدرنفسه: الجزء الأول، ص ٢٥٥.

(٣٠) المصدر نفسه: ص ١٣٥، وقارن بالمزج الأول.

(٣١) المصدر نفسه: ص ١٣٦.

(٣٢) المصدر نفسه: ص ٢٠٢، ٢٠٣. وقارن بالمزج الأول.

(٣٣) انظر فى ذلك ما ورد فى سياق القراءة النصية لقصيدة: «أغانى مهيار الدمشقى».

(٣٤) أ. و. ف. توملين: **فلاسفة الشرق**، ص ٢٢٠.

(٣٥) وهكذا، أيضا، تبدأ الرواية، والشريط السينمائى.

(٣٦) انظر: هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص١١٠، وما بعدها.

(٣٧) لا يوجد فى الرواية مشهد يتعلق بصلب سبارتاكوس، كما لا توجد إشارة تحدد، بوضوح، مصيره، وإنما هناك إشارات تجعل هذا المصير مجهولا، وتعمل على توليد دلالة وجوده المستمر، وإمكان انبعاثه المتجدد، «يقولون إنه مات، لكن غيرهم يقول إن الموتى يحيون» (هوارد فاست: المصدر السابق، ص٧٩).

(٣٨) هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص١٩٠.

(٣٩) هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص١٩٠.

(٤٠) المصدر نفسه: ص١٩١.

(٤١) فى هذه المتتالية نلحظ تناصا حواريا مع عبارات عديدة وردت فى مواضع متباينة من الرواية، ومن ذلك قول الراوى: «ويحدق سبارتاكوس إليهم ويفتش باحثا عن نوعه، عن بنى جنسه... ويقول لنفسه: تكلموا.. خاطبوا بعضكم البعض. لكنهم لا يتكلمون، فهم صامتون كأنهم الموت مجسدا، ويضرع بينه وبين نفسه قائلا:

ابتسموا.. لكن أحدا لا يبتسم..» (هوارد فاست: المصدر نفسه، ص١٢٩). ومن ذلك، أيضا، قول الراوى: «ثم أحس بهم يحيطونه من كل جانب، وأينما مد يده وجد وجه واحد منهم وكلها مغطاة بالدموع. آه. إن الدموع إسراف وتبديد». (المصدر نفسه: ص ١٣٤ـ ١٣٥). ومن ذلك، أيضا، قول الراوى: «فما كانوا ليجرءون على النظر بعضهم إلى بعض من قبل» (المصدر نفسه: ص٢٧٩).

(٤٢) وفى الرواية يودع سبارتاكوس زوجه فارينيا قبل أن تلد، حيث نقرأ: «وكان سبارتاكوس قد ودع فارينيا. ودعها وأرغمها على الرحيل.. وكانت مثقلة بحملها حينذاك. وكان سبارتاكوس قد أمل أن يرى الطفل يولد قبل أن يوقعهم الرومان فى المحظور. لكن الطفل كان مازال جنينا لم يولد عندما افترق عن فارينيا» (هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الثانى، ص ٢٠١). ويبدو أن الشاعر يستلهم، فى بناء الصورة الشعرية للاوداع، رؤية المخرج ستانلى كوبريك المجسدة فى مشهد: الوداع ـ اللاوداع، حيث تمر فارينيا بصليب كبير فتكتشف أن المصلوب عليه هو زوجها سبارتاكوس، فتحاول، وهى تضع طفلها الوليد (سبارتاكوس الابن) على ذراعها، أن تلمس بالذراع الأخرى طرف قدم سبارتاكوس الأب المعلق على صليبه.

(٤٣) نورثرب فراى: تشريح النقد، ص٥٠.

(٤٤) المرجع السابق: ص ٥٠

(٤٥) تنطوى رسالة سبارتاكوس على المغزى الكلى للرواية، وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى خطاب القناع فى القصيدة. ونقتطف، هنا، من رسالة سبارتاكوس الرواية ما نراه لازما لمقارنة كلماته ومضامينها بكلمات القناع ودلالاتها «العالم قد سئم أنشودة السوط.. ونحن لا نرغب فى سماع تلك الأنشودة بعد الآن.. كل ما هو طيب وخير فى البشر موجود فينا.. نبكى عندما تنتزع أطفالنا من أحضاننا ونخفى أطفالنا بين الأغنام لنستطيع أن نحتفظ بهم وقتا أطول قليلا.. أى جماعة فاسدة أنتم وإلى أى فوضى قذرة قد أحلتم الحياة.. قلبتم الحياة الإنسانية سخرية وسلبتوها كل قيمتها. أنتم تقتلون حبا فى القتل ومتعتكم الرقيقة هى رؤية الدم يتدفق.. (لقد) شيدتم عظمتكم على سرقة العالم بأسره.. سنصيح بعبيد العالم أن هبوا وانزعوا عنكم أغلالكم .. وعندما تتحقق العدالة سنقيم مدنا أفضل؛ مدنا نظيفة جميلة بلا جدران ـ يعيش فيها البشر فى سلام وسعادة». (هوارد فاست: المصدر السابق،ص ٧٦، ٧٧، ٧٨).

(٤٦) يتناقض وصف القناع لبدى القيصر مع وصف باتياتوس، تاجر العبيد وصاحب المجتلد فى الرواية، لبدى سبارتاكوس: «والحقيقة أن الشئ الوحيد الجميل فيه كان يديه». (هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص١٢٥).

(٤٧) نلاحظ، هنا، حركة تناص المتتالية الشعرية، حواريا، مع مشاهد وعبارات وردت فى مواضع مختلفة من الرواية ـ الشريط السينمائى، فعبارة «شرابك القوى» تأتى مع التناص الاقتباسى مع وصف الراوى للحالة النفسية السوداء التى اعترت كراسوس (القائد الرومانى عدو سبارتاكوس الذى أنهى تمرد العبيد) لحظة أدرك أن قضاءه على التمرد لا يحقق له المجد، ولا ينهى صراعه مع سبارتاكوس: حيا وميتا. يقول الراوى «وبعد تناول الطعام جلس إلى زجاجة شراب سرفيوس، وهو شراب قوى من البلح كانوا يقطرونه فى مصر..». (هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الثانى، ص ٢٠٦). وبصدد الكأس ـ الجمجمة، وملازمة القتيل لقاتله، نقرأ، فى الجزء الأول، مثلا، قول كراسوس الذى ينحمل على عكس ظاهره: «وأى شئ أكرهه فيه؟ فهو ميت وأنا حى» (ص ٦٣)، ونقرأ قول الراوى: «صحيح أن سبارتاكوس الميت يفزعه، وأنه هو يكره العبد الميت». (ص ١٥٦). وانظر مشاهد تحول قاع الكأس إلى مرآة لوجه القاتل والمقتول، أو إلى كرة من لهب ساخن تقذف ذكريات الماضى (ص١٥٥)، وانظر: الجزء الثانى، حيث نقرأ، مثلا: «إنكم تحيون هنا وشبح سبارتاكوس فى مخيلتكم..» (ص١٢)، أو نقرأ: «كلهم يكرهون سبارتاكوس. وروح سبارتاكوس ملأ هذا البيت..» (ص١٧)، أو نقرأ: «فكراسوس لن يفصل نفسه طيلة حياته عن ذكرياته عن حرب العبيد. فسيعيش مع تلك الذكريات، ينهض من نومه بها، ويذهب إلى فراشه معها. ولن يقول يوما لسبارتاكوس وداعا حتى يموت هو... عند ذاك ينتهى الصراع .. لذلك عاد.. فى ذلك الوقت إلى باب المدينة ليعيد النظر إلى كل ما تبقى على قيد الحياة من خصمه» (ص١٨٨)، أو حيث نقرأ قول كراسوس: «لقد قاتلته عندما كان حيا، وسأقاتله اليوم وهو ميت» (ص٢٨٧). وجلى أن الصورة الشعرية المكثفة تقول ما تقوله الرواية فى العبارات السابقة، وفى كثير غيرها، بصورة أشد درامية، وأغزر دلالة، وأبلغ تأثيرا من الرواية.

(٤٨) ونلحظ أن هذه المتتالية، الذروة الشعرية، تستلهم فكرة أن موت سبارتاكوس لم يكن مبعث راحة لعدوه، وإنما مفجر حالة نفسية سوداء تمتلكه إذ أحس أن سبارتاكوس الميت حى فى تفاصيل حياته، وهى الفكرة التى تقوم عليها أحداث ومشاهد عديدة فى الرواية ـ الشريط السينمائى، وانظر ، على سبيل المثال، الجزء الثانى من الرواية: ص١٨٨ ـ ١٦٩.

(٤٩) وتعتبر هذه المتتالية بؤرة تناص حوارى بالغة الكثافة مع الرواية، وللقارئ أن يقارن نسيجها النصى، والدلالى، بعبارات تصف الأشياء والأجواء، أو ترسم مشاهد روائية يستلهمها الشاعر فى بناء هذه الصورة الشعرية الحركية المتسعة، ففى الجزء الأول من الرواية، وبصدد تحويل الأشجار اليافعة المثمرة إلى صلبان ، نقرأ «وكان الصليب من خشب صنوبر حديث القطع لايزال يفرز عصارته الدامية القانمة» (ص ١١)، ونقرأ: «وكان الرومان دائما هم الذين يدقونهم بالمسامير فى الصلبان، هذه الأشجار الجديدة ذات الثمار الجديدة كيما يرى الجميع جزاء العبد الذى يرفض أن يكون عبدا» (ص٢٥٥). أما بصدد المشاهد التى يستلهمها الشاعر فى بناء

الصورة الشعرية ـ النبوءة السوداء التى يلقيها فى وجه القيصر» فإننا نقرأ، فى الجزء الأول، أيضا، عبارات كثيرة تصف، على لسان باتيانوس، ما شاهده أثناء رحلة صعوده مع النيل، بدءا من طيبة، ، ومرورا بصحراء النوبة، وحتى أقصى الجنوب حيث مناجم الذهب التى يسخر العبيد للعمل فيها، يقول باتيانوس: «انظر كيف تتبدل التلال والهضاب الصحراوية إلى رمال ناعمة.. دخان ربارود تمسها الريح فتتفجر هنا، وتلقى بمقدماتها هناك.. صحراء أخرى رهيبة هى صحراء المسحوق الأبيض المتحركة التى تنفر بالموت الزؤام.. توغّل فى هذه الصحراء إذن، واخط فوق هذا المسحوق الأبيض، واشعر بموجات الحرارة الفظيعة تنهال على ظهرك موجة إثر موجة... شق طريقك فى هذه الصحراء الساخنة الرهيبة يصبح الزمان والمكان لا نهائيين ومخيفين.. إن الجحيم يبدأ عندما تصبح الحركة الضرورية فى الحياة شيئا رهيبا.. والآن أصبح كل شئ رهيبا: أن نسير أو أن نتنفس أو نرى ونفكر..»(ص١٢٠، ١٢١، ١٢٢) ولا شك أن القارئ سيلاحظ اقتباس السطر الشعرى: «والعام عام جوع» من قصيدة بدر شاكر السياب: «أنشودة المطر».

(٥٠) المصدر السابق: ص٧٧. وترد الإشارة إلى هانيبال فى سياق موازاته بسبارتاكوس، فى موضوعين من الجزء الثانى من الرواية، فنقرأ على لسان كراسوس قوله: «ولم تكن لديه حيّالة قط، كما كان الحال مع هانيبال، ومع ذلك فقد كاد يرغم روما على أن تجثو على ركبتيها بصورة لم يحققها هانيبال» (ص٨٧). ونقرأ قوله: «كان يعرف بعض قواعد الحرب البسيطة، وكان يعرف مواطن الضعف والقوة فى الأسلحة الرومانية. وهذا أمر لم يعرفه إلا القليل غيره من بينهم هانيبال..» (ص٩٠). ويبدو أن هاتين الإشارتين قد دفعتا الشاعر، بوعى أو دون وعى، إلى موازاة قناعه بهانيبال وجعل الأخير مثالا مجسدا لهويته العميقة، ورمزا عليها. وإلى استلهام نصوص أخرى لاستدعاء «قرطاجة»، ولجعلها رمزا نقيضا لـ «روما»، وذلك فى سياق بناء شبكة رموز القصيدة. ويرد ذكر «قرطاجة» فى الرواية، مرة واحدة فقط، وذلك فى الجزء الثانى، حيث نقرأ على لسان الراوى: «فالصلب كان شائعا جدا فى روما. فعندما غزت روما قرطاجنة قبل ذلك بأربعة أجيال أخذت عنها أحسن ما استولت عليه: نظام المزارع والصلب.. فقد استهوى روما شكل الصليب والرجل يتدلى منه. واليوم نسى العالم أن الصلب كان قرطاجنيا فى الأصل، لأنه صار رمزا للحضارة فى كل أنحاء العالم» (ص١٣٨). وواضح، هنا، أن الشاعر يناقض الدلالات السالبة التى يسقطها الراوى، ضمنيا، على «قرطاجنة».

(٥١) بصدد إحراق الرومان قرطاجنة، انظر: أوروسيوس: **تاريخ العالم**، ص ٣١٣ـ٣١٥.

(٥٢) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٢٢.

(٥٣) ليست هذه علامة الحذف المتعارف عليها، وإنما هى علامة شاع استخدامها لأداء وظائف متغايرة، والشاعر يكرر استخدامها، بكثافة لافتة، لأداء وظائف الفاصلة، والفاصلة المنقوطة، وعلامة الحذف، وذاك إضافة إلى وظيفتها الإيقاعية.

(٥٤) ذاك جانب من رواية العاملى فى **الكشكول** لهذه الخرافة، وتوجد روايات عديدة للخرافة ذاتها، راجع فى ذلك: مظهر الحجى: **ديك الجن الحمصى**، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ص٤٦، وما بعدها. والمقتبس، داخل المتن، من ص ٥٨.

التناص سبيلا

إلى دراسة النص الشعرى وغيره

شربل داغر*

يخصص عز الدين المناصرة كتابه «المثاقفة والنقد المقارن: منظور إشكالى»، [1] لقضايا وموضوعات «الأدب المقارن» بعامة، ولها فى سياق البحوث العربية بخاصة. وهو أكثر من كتاب فى مجاله؛ إذ إن الكاتب الفلسطينى أفرد صفحات مطولة منه لكى يضع فى متناول القارئ وثائق عديدة متصلة بقضايا النقد المقارن، سواء النظرية أو العملية (مثل تأسيس رابطة عربية للنقد المقارن، فى مؤتمراتها وبحوثها وأعلامها). ويتوقف خصوصا فى الكتاب أمام نشأة هذا السبيل النقدى فى الدراسات الجامعية العربية، فى العام ١٩٣٨، بداية، فى «كلية دار العلوم» (جامعة القاهرة) قبل أن يصبح مادة جامعية مستقلة فى العام ١٩٤٥. ثم يعرض الباحث، بالاستناد إلى معلومات وتحقيقات ميدانية وإلى نتائج استمارات أعدها بنفسه فى السنوات الأخيرة، أحوال تعليم هذه المادة فى الجامعات العربية، فى: جامعة أم درمان الإسلامية (منذ العام ١٩٦٦)، وكلية التربية فى الجامعة اللبنانية (منذ العام ١٩٧١)، وجامعة البصرة (منذ العام ١٩٧٢)، وجامعة الكويت (منذ العام ١٩٧٦)، وجامعة اليرموك (منذ العام ١٩٧٧)، وجامعة الملك سعود (منذ العام ١٩٧٨) وغيرها من الجامعات العربية.

إلا أن ما يعنينا من الكتاب يقع فى مكان آخر، ماثل فى صورة بينة منذ عنوانه؛ إذ يقترح المناصرة مقاربة جديدة لـ «الأدب المقارن». فهو لا يكتفى بدراسة تقليدية له إذا جاز القول، وإنما يسعى إلى تناول نقدى للإشكال الذى ينهض عليه، عدا أنه يطلق تسمية «النقد المقارن» (السارية فى الكتابات الأمريكية) بدل التسمية التقليدية «الأدب المقارن». هل تقوى هذه التناولات الجديدة ـ فيما لو صحت ـ على إخراج «الأدب المقارن» من حدوده الأكاديمية والبحثية الضيقة، ومن المسائل التى اختص بها من دون غيرها؟ ونحن

* جامعة البلمند، لبنان.

لا نثير هذه الأسئلة فى صورة اعتباطية، وإنما لاعتقادنا بأن هذا الأدب يعانى من مصاعب بينة تميزه أينما كان، فى حاضر الدراسات العربية، والأوروبية والأمريكية، بدليل قلة التجديد فيه، وتعثر سبل البحث فيه أيضاً.

ما يعنينا فى المقام الأول، انطلاقا من هذا الكتاب، هو مسألة العلاقة بين «الأدب المقارن» و «المثاقفة»؛ أى العلاقة التناظرية الماثلة منذ العنوان. يجد الباحث الفلسطينى أن «اتساع حقل الأدب المقارن ليشمل المثاقفة يخلق نوعاً من الفوضى»(٢)، ولهذا يقترح لإيضاح هذه العلاقة الأفكار التالية:

أولا: ترتبط المثاقفة بالأدب المقارن مباشرة وهى حقل يقع فى دائرة اختصاص «الناقد المقارن» على وجه التحديد.

ثانيا: تختص المثاقفة بمجال التفاعل الثقافى(...).

ثالثا: تعتبر المثاقفة هى «المجال التمهيدى» للأدب المقارن.

رابعا: يتخصص النقد المقارن بمجال التطبيقات النصية الأدبية(٣).

يستبقى المناصرة فى هذه المعالجة وضع «الأدب المقارن» بوصفه «أصل» الدراسات الواقعة فى مجال التفاعل الثقافى، ومنها النصوص الأدبية تحديدا، ملحقا به، مثابة «تمهيد» له، إطار «المثاقفة». لا نريد أن نفهم الكيفية التى جعل فيها المناصرة من وضعية عامة، تاريخية وثقافية بحجم «المثاقفة»، فرعاً أو تمهيداً وحسب لشئ هو، فى الواقع، ناتج عنه، وهو التأثر والتوازى بين نصوص قابلة للنقد المقارن. ما يعنينا هو أنه تنبه إلى هذه المشكلة، وما عاد جائزاً فى حسابه طرح إشكال التفاعل - أو الأخذ، أو الاقتباس وخلافها - بين النصوص الأدبية ضمن تحديداتها القديمة، وهى التثبت من حصول - أو عدم حصول - مثل هذا التفاعل.

فمن المعروف أن «الأدب المقارن» حافظ منذ القرن التاسع عشر على قواعد وضعها الدارسون الفرنسيون (ڤيلمان - Villemain -، وسانت بوف - Sainte Beuve - وغيرهما)، وخصوها بهذا النقد الناشئ، ويمكن تلخيصها بالقول التالى: جعل الدارسون الفرنسيون من مقولة «التأثر والتأثير»، بل من وجودها، بين نصين أو عملين أدبيين من لغتين - وثقافتين - مختلفتين، شرطا لازماً لحصول المقارنة، ولكن بشرط حصول تفاعلات تاريخية محققة تؤكد حصول التأثر والتأثير بينهما؛ فإذا توافرت أسباب المقارنة - أو التشابه - بينهما من دون أن تكون لهذين العملين تبادلات تاريخية مؤكدة سقطت المقارنة حكماً. هذا ما قالته المدرسة الكلاسيكية - المستمرة، فقيدت حركتها سلفاً، فى الوقت الذى نتبين منه أن أشكال التأثر لم تعد بادية للعيان، أو يحتاج التأكد منها إلى مساع حاذقة ودقيقة.

هذه المدرسة التقليدية لاتزال نشطة فى البحوث أو فى التدريس الجامعى؛ إلا أنها ليست الوحيدة، ولم تعد بمنأى عن التأثرات التى أحدثتها «المدرسة الأمريكية» - حسبما جرت تسميتها - وعن نفوذها المتمادى خارج دائرتها. ويمكن تلخيص نظرة هذه المدرسة إلى «الأدب المقارن» بأنها أكثر اتساعا أو أقل ضيقاً وتحدداً مما هى عليه «المدرسة الفرنسية»؛ إذ إنها تميل إلى «المقارنة» حتى فى حال عدم توافر «أدلة» على حصول عمليات التأثير. ومثل هذا الاختلاف لا يتصل باجتهادات علمية وحسب، وإنما يعبر عن حاجات مختلفة ومتباينة فى الآداب الأوروبية (ومنها الفرنسى تحديداً)، من جهة، وفى الأدب الأمريكى، من جهة ثانية: فمن المعروف أن المدارس الأوروبية فى النقد المقارن تميل أو تعتمد طريقة النظر الفرنسية، ويعود ذلك إلى أن آداب هذه الشعوب قديمة، ويمكن النظر إليها على أنها - فى وقائعها وتطلعاتها - فاعلة ومؤثرة خارج دائرتها الثقافية والحضارية، مستندة فى ذلك إلى تراكم أدبى داخلى، بل «وطنى» تلازم مع بناء الدول - القوميات فيها، وما تلاه من توسع استعمارى ومن نفوذ لهذه الآداب خارج دوائرها. أما فى الولايات المتحدة الأمريكية فالحاجات مختلفة، واستجابت البحوث فيها لأحوال أدب ناشئ، من جهة، ومتفاعل أو متأثر بمصادر أدبية مختلفة ومتعددة، من جهة ثانية.

مجال الاجتهاد والدرس مفتوح، وما عاد يكفيه الفهم المقارن التقليدى، ولا الأمريكى المجدد، على ما نعتقد؛ إذ إن الأمر لا يستقيم بمجرد المقارنة، بأدلة أو من دونها، وإنما

يتطلب النظر إلى النصوص، وربما إلى غيرها من النتاجات الثقافية، وفق منظور التفاعل الثقافي، بل ضمن «المثاقفة» أيضا. لهذا، بدا لنا أن العملية التي قام بها المناصرة، وهي «فتح» حدود «النقد المقارن» على «المثاقفة» جديرة بالبحث، عدا أنها تكسر الحدود الأكاديمية المنغلقة على نفسها. لنعد، إذن، إلى طرح السؤال الذي انطلقنا منه: هل تقنع محاولة «فتح» الحدود هذه؟ ألا يرتب المناصرة في ذلك علاقة مفتعلة بين ميدان علمي ناشئ، هو المثاقفة وعلم قديم، هو الأدب المقارن؟

فنحن نعرف أن المثاقفة acculturation لفظ اصطلاحي جديد نشأ في الولايات المتحدة الأمريكية قبل أن يتأكد مضمونه في غيره من البلدان، ويشير إلى مسارات التفاعل التي تنشأ بين جماعات وأفراد، في صورة متكافئة أو مختلة (كما في حالات فرض الثقافة الاستعمارية)، وفي أجواء ودية أو قهرية، طلبا للتأثر أو المحاكاة أو التشوف، وإلى غير ذلك من الأحوال والأطوار التي تعين هذه العلاقات المركبة التي عرفتها الشعوب والثقافات، والنصوص فيما بينها بالتالي.

ما كان للمناصرة أن يغفل، إذن، عن الإرباك المعرفي والمنهجي الذي يحققه مفهوم «المثاقفة» في الميدان المنغلق والهانئ الذي يسم حال «الأدب المقارن». ولكن كيف رتب الكاتب، والحالة هذه، أمر العلاقة بينهما؟ إذا كان المناصرة يجعل من «المثاقفة» تمهيداً لازماً لأية دراسة «مقارنة»، فإنه لا ينهي المشكلة بذلك، طالما أنه «يلصق» هذا بذاك، كما لو أن مفهوم «المثاقفة» تاريخي الطابع وحسب، صالح للمقدمات والتمهيدات ليس إلا، من دون أن تكون له أية قابلية إجرائية! ذلك أن التحقق من العلاقة بين العلمين، الناشئ والقديم، لا يؤدي إلى تلازم بينهما، ولا إلى جعل الأول «تمهيداً» للآخر، وإلى حصر الثاني في المجال التطبيقي.

نشدد على هذه المفارقات، بما أننا نجد أن مفهوم «المثاقفة» يصلح أكثر من غيره للإجابة عن وضعيات في التفاعل الثقافي وخلافه، بين الجماعات والنصوص، وتحتاج هذه الوضعيات وتتطلب سبيلاً في درسها يتعدى الإطار المقارن نفسه: فهناك وضعيات يعايشها العالم، كما عاشها ويعيشها عالم العربية، وقبل ثقافتنا وروايتنا وأشعارنا، تتسم بالتفاعل البين مع ثقافات وسلوكات أجنبية. وهذا يصح في علاقتنا بغيرنا، كما بعلاقات غيرنا بثقافتنا، أي ما يحتاج إلى سبيل علمي في المقاربة يضع حدا لـ «المقارنة» التي تفترض وجود نص «أول» على أنه المؤثر على غيره، وهو النص الغربي غالباً، ووجود نص «ثان» على أنه الخاضع للتأثير، وهو النص غير الغربي غالباً. إلى هذا، فإن شروط التفاعل باتت صعبة الوصف، نظراً لوفرتها، ولحذاقة الأدباء والفنانين في إخفاء معالم التأثر، ما يدعونا إلى اعتماد مفهوم آخر قابل لتفكيك وضعيات التفاعل الناشئة، وهو ما يوفره مفهوم «التناص».

وينتبه عز الدين المناصرة إلى الأهلية النظرية لمفهوم «التناص» الناشئ في الدراسات اللسانية، فيقول في كتابه المذكور: «إن مقولة «التناص» أكثر موضوعية في تناول المقارنة بين آداب الشعوب»(٤)، غير أننا لا نجد في كتابه مسعى موافقاً لذلك، ما يشير إلى أنه يتطرق، في خاتمة المطاف، إلى العديد من المسائل المستجدة التي تطرح نفسها على حاضر الدراسات «المقارنة»، فيتلمسها في صورة نظرية وسريعة، من دون أن تطرح تلمساته هذه على البحث وضعية هذا العلم (أي «النقد المقارن»، كما يسميه)، ومن دون أن يجعل لهذه المفاهيم الداخلة على الأدب المقارن (أي «المثاقفة» و «التناص») أية قابلية إجرائية.

سبيل «التناص» يتعدى، على أية حال، هذا الإطار القديم للمشكلة، لأنه يتحقق أساساً من أحوال التفاعل فوق مساحة النصوص. إلى هذا، فإن إدراج مسألة «المثاقفة» تحت باب «النقد المقارن» لا يفي بالمراد أبداً، وهو الانتباه إلى واقع التفاعل النصي الذي يقوم بين نصوص واقعة ضمن اللغة الواحدة، لا بين لغتين مختلفتين، كما هو عليه الحال في الأدب المقارن في صيغته التقليدية. كما نستطيع أن نزيد على هذين الاعتراضين اعتراضاً ثالثاً، وهو أن المنزع «المقارن» يقوم على موازاة أو تقابل أو مقارنة بين نصين، فيما يسعى الفهم «التناصي» إلى تبين حقيقة التفاعل النصي، أو «التنصيص»، في النص نفسه، على أنه يشير إلى نصوص أخرى واقعة ضمن نصوص ثقافته أو خارجها، وفق علاقات من التفاعل، قد تكون استعادة، أو محاكاة،

أو تحويرا، أو محاكاة ساخرة لهذه النصوص الأخرى التى يتم «تملكها». فما التناص؟

١ ـ التناص: المساعي التعريفية

لا يحتل مفهوم «التناص» بندا أو فصلا مستقلا فى (القاموس المعرفى الجديد لعلوم اللغة) الذى أعاد صياغة مواده، وتبويب فصوله من جديد الباحثان الفرنسيان أوزوالد ديكرو وجان ـ مارى شافر Oswald Ducrot et Jean Marie Schaeffer بالتعاون مع عدد كبير من اللسانيين(٥). ولو استعدنا فهرس المصطلحات لوجدنا «التناص» وارداً فى مادة واحدة؛ ولو عدنا إلى الصفحة المناسبة للاحظنا أن وروده مصحوب بكلام مقتضب لايزيل شيئا من اللبس المحيط به، ولا يوفر له بالتالى قدراً من التعيين الدقيق.

يرد الحديث عن «التناص» intertextualité فى المعجم الجديد فى معرض الحديث الشامل عن «ميادين» الدراسات اللسانية، وعن إسهام «الشكلانيين الروس» فيها تحديدا. ويعنى هذا أن واضعى القاموس لم يجدوا ضرورة، رغم تبويبهم المنهجى الجديد للمواد، واضطرارهم إلى إجراء تعديلات وإضافات جوهرية على مواده، إلى إفراد فصل، أو فقرة فى فصل، لهذا المفهوم، ما يفيد أنه لم يبلغ، بعد، فى حسابهم مرتبة العلم، أو المسعى المنهجى، أو القضية اللسانية الجدالية أو اللافتة. والغريب فى هذه العملية هو أن واضعى القاموس «الجديد» استعادوا المفهوم ولكن من دون تعييناته السابقة؛ أى الواردة فى القاموس القديم(٦)، التى أبانت شيئا من حقيقة النص، وهى أنه لا يخضع «لنظام» مبرم ذى فقرات متعالقة ومتماسكة، وأنه لا يؤلف «بنية مغلقة»، وإنما تشغله وتنشط فيه نصوص أخرى، على أساس أن كل نص هو «استيعاب وتحويل لعدد كبير من النصوص»(٧).

وإذا كان التباين بين القاموسيين، بل بين إصداريه، يفيد شيئا فهو أن تعيين محتويات المفاهيم، الناشئة خصوصاً، يخضع للتقلبات والاجتهادات: ما كان مستحسناً ومطلوباً فى أيام «عز» البنيوية (أى فى الإصدار السابق)، أى تأكيد أن النص «ممارسة» (أى اشتغال النصوص المختلفة والمتباعدة فى الكتابة النصية، كما كانت تقول جماعة «تل كل»)، ما عاد مستساغا فى عهد تراجع البنيوية الحالى. هذا ما ننتبه إليه فى واقعة أخرى، وهو أن «قاموس اللسانية»(٨) لا يتضمن ـ وهو معروف بجانبه المحافظ ـ أية إشارة عن «التناص». ومع ذلك نقول بأن مفهوم «التناص» شغل العديد من الدارسين؛ ولو تتبعنا عدداً من الكتب والدراسات الأوروبية، الفرنسية والإيطالية تحديداً، وعدداً من الكتب، وإن القليلة، العربية، لوجدنا حضوراً لافتاً لهذا المفهوم. فما حال «التناص»؟ وما معنى التردد الذى يصيبه فى مجال الدراسات؟

لعلنا نجد، على ما يفيد (القاموس المعرفى الجديد) المذكور، فى شخص العالم الروسى ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine واضع هذا المفهوم الجديد، وفقاً لاستعمالات الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva له. وعنى هذا المفهوم الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع فى النصوص، فى استعاداتها أو محاكاتها لنصوص ـ أو لأجزاء من نصوص ـ سابقة عليها، بدل الفهم التقليدى الذى يتعامل مع كل نص فى صورة متسقة على أنه صنيع مبتكر، مصدره فيه وغايته واقعة فيه كذلك. ماذا لو نتبين حال هذا المفهوم فى عدد من الدراسات الإيطالية والفرنسية، التى سعت، على ما سنتبين، إلى توسعة تعيينات هذا المفهوم ومجال عمله، مثلما سعت أيضا إلى تعيين ميدان لاشتغاله أو لوجوده فى النصوص؟

لعل الباحثة جوليا كريستيفا هى الأولى التى تطرقت إلى هذا المفهوم، وأجرت عليه استعمالات إجرائية لافتة، فى دراستها الشهيرة (ثورة اللغة الشعرية)(٩)، التى عينت فيها «التناص» على أنه «التفاعل النصى فى نص بعينه»، وتوسعت فى تبين قابلياته الإجرائية حين تناولت أحوال التناص فى شعر لوترِيامون Lautréamont تحديداً، متوقفة أمام عمليات «التحوير» التى أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة، بما يشبه «اختطافها» أو تحويلها عن مجراها. وتبقى دراستها فى هذا المجال المثال الأنجح عن القابليات الإجرائية لاستعمال هذا المفهوم فى مقاربة النصوص الأدبية.

كريستيفا شقت الطريق هذا، وسعى الباحث الإيطالى سيجريه Segre(١٠) إلى الوقوف على حقيقة هذا المفهوم، فى وقفة نقدية ـ تاريخية، لعلها الأولى فى هذا المجال، فوجد فى دراسة نشرها فى العام ١٩٨٥ أن هذا اللفظ «جرى اعتماده

مؤخراً» في الدراسات الأدبية، وأنه يشتمل على مجالات عمل عديدة في النص الأدبي، هي التالية: التذكر أو الاستعادة، أو الاستعمال الصريح أو المقنع، الساخر أو الإيحائي للأصول واستعمال الشواهد[١١].

ومن المعروف أن الباحث الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette تناول بدوره، في كتابه (التطريسات)[١٢]، «التناص»، لكنه أدرجه في تصنيف منهجي جديد للعلاقات النصية المفارقة، وقد أجملها في خمسة أحوال: الاستشهاد والسرقة، علاقة النص بـ «عتبة النص» (العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، التمهيد، التنبيه وغيرها، مما يقع في تقديم الكتاب)، والعلاقة القائمة بين النص والنص الذي يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بالأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص. وهو فهم يؤدي إلى ربط النص بما يحيط به، وبما يسبقه ويحدده في آن، وهو في ذلك عمل «ترتيبي» له قيمته النظرية والإجرائية من دون شك، إلا أنه يبقى، في مجال «التناص» المخصوص، رهين مفاهيم البلاغة وتعييناتها، مثل المحاكاة الساخرة والسرقة وغيرها.

أما الباحث فرنسوا راستييه Françios Rastier فيفيدنا أن التوسعة طاولت حمولات هذا المفهوم، باتجاه تعيين «إدراكي» له، ويجد ذلك ماثلاً في مباحث الدارسين الإيطاليين بوجراند Beaugrande ودريسلر Dressler، اللذين يضعان التعريف التالي لـ «التناص» في العام ١٩٨٤: هو «الترابط بين إنتاج نص بعينه أو قبوله، وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل عن نصوص أخرى»[١٣]. ونحن ننتبه إلى كون هذا التعيين الجديد يولي «التواصل» (مثل الكثير من الآراء اللسانية التي تخص الجانب التخاطبي بالاهتمام، على حساب المدونة، في الدراسة اللسانية للنصوص) الأولوية في تعيين هذا المفهوم، ما يعني أن التناص لا يقع في «النص نفسه»، وإنما في عمليات التواصل الاجتماعي التي ينطلق منها ويعود إليها ـ أي التي تقع في شروط إنتاجه، كما في شروط تلقيه ـ فيما نجد التعيينات السابقة تحصره في العمليات النصية «الداخلية» إذا جاز القول. ويخلص راستييه من مناقشة المفهوم إلى القول بأن النص لا يعدو كونه ظاهرة «تضمينية» في نهاية المطاف، لا يقوم على «ظاهر» نصي، وإنما على عمليات معقدة، فيها الصريح والضمني في آن، ونتحقق منها في النص نفسه، في تراكيبه وصيغه.

يتم، إذن، توسعة هذا المفهوم، ويصل الأمر عند الباحث الفرنسي أريفي Arrivé، وهو مثل الباحث ريفاتير Riffaterre إلى تعيين مجال عمل هذا المفهوم، وهو «مكان التناص» intertexte، ويعينه الأول منهما على الشكل التالي:

> إن مكان ظهور (هذه الوقائع النصية) ليس النص، بل مكان التناص، على أن هذا الأخير يفيد أو يعين مجموع النصوص التي تنشأ بينها علاقات تناص[١٤].

يتألف «مكان التناص»، إذن، من مواد عديدة تنشأ بينها علاقات تفاعل، على أننا لا نكتفي بدراسة، أو بتعيين هذا «المكان»، بل بتحديد سبيل تحليلي مناسب له يتحقق من عمليات «التنصيص» التي خضعت لها المواد المذكورة، أي ما نسميه بـ «الوقائع التناصية».

هذا ما ينتهي إليه غير باحث أوروبي، ولكن أليس هذا هو عينه الذي تحدث عنه النقاد العرب القدامى في باب «السرقات» ـ أو «التلاص»، حسب نحت المناصرة؟ فما «السرقات»؟

يقول الآمدي في كتابه (الموازنة):

> ووجدتهم فاضلوا بينهما (أي الطائي والبحتري) لغزارة شعريهما وكثرة جيدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ... ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؛ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين ...؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه... أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى،

فأقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء[١٥].

يتجنب الآمدي، على ما نرى، عادات العرب القديمة[١٦]، في تعيين «الأشعر» بين عدة شعراء، أو البيت «الأجمل» في غرض بعينه، بأن يضع أصولا لـ «الموازنة» من دون أن يجنح إلى تمييز الشاعر، بل القصيدة. إلا أن هذا التوازي بين قصيدتين، وإن عنى انتقالة عما كان عليه مبدأ التفاضل السابق، يبقى ذوقياً واستنسابياً، ولا يغيب، في هذه الحالة بالذات، كون الآمدي يستحسن شعر البحتري، على ما قال إحسان عباس:

> ويؤثر طريقته ويميل إليها، «ومن أجل ذلك جعلها «عمود الشعر» ونسبها إلى الأوائل وصرح بأنه من هذا الفريق دون موارية[١٧].

ما يعنينا في أمر هذه «الموازنات» عموماً، في سياق قولنا هذا، هو أنها لا تفي بمرادنا، وتبقى بعيدة عما نعرفه في مجال العمليات «التناصية»، ذلك أنها تجعل سلفاً من «التفاضل» غايتها، ومن «التقابل» سبيلها إلى تبين حقيقة التباري والتنافس، وإلى فرز «السبق» عن «السرقة». وماذا عن «الأدب المقارن»؟ أليس سبيله المعروف هو سبيل «التناص»، ولكن بعبارات أخرى؟ ألا نستبدل اسماً بآخر؟ ألا نستعيض تسمية سبيل منهجي - «الأدب المقارن» - بسبيل منهجي آخر - «التناص» - من دون أن نجدد طرائقه وإجرائياته بالضرورة؟

لا، خلافاً للظن، ذلك أن «التناص» لا «يقارن» بين نصوص عالجت موضوعات متشابهة، أو قامت فيما بينها علاقات تأثر وتأثير مثبتة. فنحن نعرف أن عمل «الأدب المقارن» ينتظم على أساس مقارنة بين نصين: بين نص سابق التحقق تاريخياً، بوصفه النص الأول والأصل وفاعل التأثير في غيره، من جهة، وبين نص لاحق تاريخياً على الأول، بوصفه النص الثاني والنسخة والخاضع للتأثير بالتالي، من جهة ثانية. وهو انتظام يشبه في بنائه أساس العلاقات في الترجمة بين النص الذي تتم ترجمته (وهو الأول، والأصل، والمبتكر بالتالي)، وبين النص المترجم (وهو الملحق، والقابل لصياغات مختلفة، ما يعرضه بالتالي لحسابات وقواعد في الأمانة). أما «التناص» فإنه يتجنب، بل يقلب تماماً هذا الأساس التفاضلي، اللازم في أية عملية «مقارنة»، مطلوبة أو مستترة، إذ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسته بنية بذاتها، وإن تتضمن في عناصرها وعلاقاتها ما يشدها إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها، والمواد هذه تتحقق في النص - أو يشير إليها تلميحاً أو تصريحاً - في تراكيب نحوية ودلالية، هي «الوقائع التناصية». وهي وقائع تقوم في تفاعلها وإنتاجها تبعاً لعلاقات مختلفة، قد تكون الاستعادة، أو التذكر، أو التلميح، أو إيراد الشواهد، أو التقليد، أو المحاكاة الساخرة وغيرها مما نقع عليه من فنون أدبية، متعمدة أو عفوية، بفعل «الاختطاف» أو «التملك» أو بمفاعيل «الذاكرة» الناشطة في الكتابة. ولكن ماذا عن حال «التناص» في الدراسات العربية؟ أما قام به بعض النقاد ولكن وفق تسميات منهجية أخرى، أو بأدوات أخرى؟

قلما انصرف الدارسون العرب إلى تبين ما يمكن مقارنته من نصوص أدبية عربية بنماذج مماثلة من نصوص الأدب العالمي، على الرغم من الدور الريادي الذي قام به محمد غنيمي هلال في هذا الميدان الدراسي؛ إذ انطلق من الأدب العربي وبحث عن تأثيره في الآداب الأوروبية، وتتبع أيضاً تأثر الأدب العربي الحديث ببعض المذاهب الأوروبية الحديثة. وهو ما شرع به إحسان عباس في الشعر العربي الحديث، في كتابه عن الشاعر الراحل بدر شاكر السياب، وأبان فيه، وإن بشيء من التسرع، تأثر الشاعر العراقي بقصائد من الشعر الإنجليزي الحديث، ولاسيما مع إليوت[١٨].

إن مراجعتنا لعدد من الكتابات الأدبية العربية، منذ «عصر النهضة» تحديداً، تدعونا إلى الوقوف أمام ظواهر التفاعل الثقافي المختلفة، وإلى التساؤل عن أسبابه وحقيقته، وهو تفاعل ما شهدته الكتابة العربية وفق هذه المقادير والأحوال في تاريخها السابق: ما نقول عن أثر الرومانتيكية الإنجليزية على شعراء «جماعة الديوان»، أو أثر بودلير على شعر إلياس أبي شبكة؟ وأثر الرومانتيكية الفرنسية والإنجليزية

على شعر أبي القاسم الشابي وغيرها من التأثرات؟ وما نقول أيضاً عن تشابهات وتقاطعات في مجالات أدبية أخرى، بين «بيجماليون» برنار شو وتوفيق الحكيم، أو في الرواية الواقعية بين إميل زولا ونجيب محفوظ، وفي مسرح العبث بين أوجين يونسكو وعصام محفوظ؟

يمكننا أن نعدد الأمثلة، وقد تناول النقد العربي الحديث بعضها بالدراسة والتحليل. فـ «التناص» مدروس في بعض النقد العربي الحديث، في عدد كبير من مواده، ولكن في عدد محدود للغاية من «وقائعه»؛ ذلك أن الناقد يكتفي في غالب الأحيان بتعيين أو عرض المواد ـ «المقارنة» أو التي تنشأ بينها علاقات تقابل ـ دون أن يبالي بالأشكال اللفظية والنحوية والدلالية التي تتحقق بها هذه المواد في النص المدروس، أي دراسة «الوقائع». وعلينا في هذا المجال أن نميز، بداية، بين السبيل التناصي وسبيلين في «المقارنة»: بالإضافة إلى السبيل المقارن التقليدي (وهو دراسة التفاعل بين نصين قامت بينهما علاقات مؤكدة ومثبتة)، يمكننا الحديث، حالياً في الدراسات، عن سبيل «مقارن» آخر لا يقوم بالمقارنة بل بالمقابلة: يقابل هذا السبيل بين نصين تقابلاً يبين لنا، على سبيل المثال، موقف أو نظرة هذا الشاعر، من هذه اللغة ـ والثقافة ـ إلى الموت، وموقف أو نظرة شاعر آخر، من لغة ـ وثقافة ـ أخرى، إلى الموضوع عينه، دون أن تكون بين الشاعرين أية علاقات تعارف أو تفاعل مؤكدة أو ممكنة. إلى هذين السبيلين عرف النقد العربي الحديث سبيل التناص، ونشير خصوصاً إلى محاولتين قام بهما الكاتبان المغربيان، محمد بنيس ومحمد مفتاح[19] في السنوات الأخيرة.

يؤثر بنيس، منذ كتابه الأول، استعمال مصطلح «التداخل النصي» بدل «التناص»، ويعاود تأكيد تفضيله هذا في كتابه الثاني، ويدافع عن كونه «أول» من تكلم في النقد العربي عن هذا المنحى:

> كان تناولنا لمفهوم «التداخل النصي» في «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» جديداً على المتداول في الخطاب النقدي العربي، وهو ترجمة لمصطلح l'intertextualité. وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكدت أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بـ «التناص» الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي ... ومن ثم فإن الطابع العفوي لترجمة «التناص» لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره[20].

يشير بنيس في ملاحظته هذه إلى كتاب مفتاح المذكور أعلاه، وهو كتاب جعل من «التناص» علامة لعنوانه، على ما تبينا، فما يعني «التناص» ـ أو «التداخل النصي» ـ بينهما بعيداً عن الاجتهاد في أمر ترجمة المصطلح؟

يعتمد بنيس على خطة جينيت في تناول النص الشعري، ولاسيما على مصطلحه في «النص الغائب» ـ أي الذي يتم استحضاره وتحويله في الممارسة النصية ـ ويتبين، أو يجمل القول في عرضه هذا، على أن الشعر العربي الحديث بات متسماً بحضور لافت لـ «ثقافة موسوعية» هائلة من النصوص الغائبة. يقول بنيس:

> بالنسبة للشعر المعاصر، في الثقافة العربية، نلمس اتساع حقل التداخل النصي... ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصاً من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو مما هو متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين[21].

ويعمد في مسعى نقدي لافت في النقد العربي إلى تبين حال «التداخل النصي» في ثلاث قصائد معروفة للسياب («المسيح بعد الصلب») وأدونيس («هذا هو اسمي») ومحمود درويش («أحمد الزعتر»).

أما مسعى مفتاح فقد أتى بعرض مقنع ومتوسع ومتصل بغالب الاجتهادات والمقترحات، عارضاً لمختلف التعيينات الداخلة في تعريف «التناص»، إلا أن مسعاه بدا أقل

توفقاً فى درسه أحوال «التناص» فى الشعر، كما نتحقق منها فى مسعى بنيس. فقد توسع فى عرض المسائل الداخلة فى أمر «التناص»، واتخذ من التعيينات البلاغية القسط الأوفر من حمولاته. إلى هذا فإن تعريفه «التناص» يبقى متوزعاً بين «داخل» ـ هو النص المدروس ـ و«خـــــارج» ـ «النص الغائب» ، فى تعيينات جينيت ـ فى قسمة بينة. لكنه يتوفق، إلى ذلك، فى الحديث عن تناص «ضرورى»، وهو القائم فى كل ثقافة ـ وهو ما تحدثنا عنه أعلاه بوصفه «التناص اللازم» عند الباحث الإيطالى ـ، وآخر «اختيارى»، وهو ما يطلبه الشاعر نفسه. كما أنه يقترح التمييز بين تناص «داخلى»، وهو ما يصيب علاقة الشاعر بنتاجه السابق، وآخر «خارجى» وهو ما يصيب النص فى علاقته بخريطة الثقافة التى ينتمى إليها. أو يميز بين تناص «اعتباطى» ، وهو الذى يعتمد على ذاكــرة المتلقى، وبين تناص «واجب»، أى الذى «يوجــه المتلقى نحو مظانه»[٢٢] . ويتطرق الباحث مفتاح إلى مجالات عمل «التناص» ، باحثا فى «آلياته» فى صورة لافتة، وإن بقت دراسته أسيرة التعيينات البلاغية المعروفة.

محاولات بنيس ومفتــاح لافتة، إذن، إلا أنها تبقى، رغم قراءتها الجديدة لنظريات «الموازنة» و«السرقات» عند النقاد العرب القدامى، محددة بما بلغته الدراسات الفرنسية خصوصاً فى هذا المجال. كما تكتفى غالباً بلحظ وعرض مواد التناص من دون وقائعه، كما نتحقق من ذلك، على سبيل المثال، فى دراسة بنيس المذكورة لقصيدة «هذا هو اسمى» ؛ إذ يكتفى بإيراد ملخصات تعريفية لما تشتمل عليه المواد المضمونية فى قصيدة أدونيس و«فصل فى الجحيم» لرامبو، دون أن يحلل أو يدرس التحققات اللفظية والدلالية أبداً. كما نتحقق أيضاً من أن عودة مفتاح إلى التناص لدرس قصيدة ابن عبدون تبقى استنسابية، لا ضابط لها أبداً، ولا يقتضيها المنهج فى صورة لازمة ومتسقة، إذا جاز القول. أى أن هاتين المحاولتين الرائدتين عربياً تفتقران إلى خطة إجرائية بينة، يتم الاعتماد عليها فى العملية التحليلية.

سبيل «التناص» لم يستثمر كفاية، ويتمتع فى حسابنا بقابليات أداء واسعة. والعديد من الظاهرات الأدبية وغيرها فى الثقافة العربية المعاصرة قابل لدراسات تناصية: كيف لنا أن نفهم، على سبيل المثال، المنزع الأسطورى فى الشعر الحديث ـ «المنزع التموزى» ، كما جرت تسميته ـ خارج السياق الذى تعرّف فيه الشعراء العرب المعنيون صنيع إليوت فى هذا المجال تحديداً وحصراً؟ هذا ما يمكن أن نتبينه حتى فى موضوعة متفرعة عن السياق هذا، مثل «الفراغ» الذى راح الشعراء يتبينونه فى الحياة العربية على أساس «الخراب» الذى تحقق منه إليوت فى الحضارة الغربية. هذا ما نتحقق منه فى بعض «مفردات» و «حمولات» الشعر العربى الحديث، كما يمكن لنا أن نتبينها فى مسرد الألفاظ، ذات الحمولات الفلسفية الأوروبية الناشئة، التى أخذ بها الشعراء العرب الحديثون، والتى أدرجها الشاعر كمال خير بك فى كتابه عن (حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر) ؛ أى ألفاظ «الشك» و «التساؤل» و «التمرد» و «الرفض» وغيرها؟[٢٣] وماذا نقول عن أثر ناظم حكمت ولوى أراجون فى شعر السيــاب وغيره، أو عن أثر نيرودا اللاحق على عدد من الشعراء الشيوعيين؟ وماذا عن أثر السورياليين، وقد بلغ الأمر ببعض شعراء العربية إلى التنافس على التركة وعلى الأمانة فى حمل الرسالة؟

حتى لا ننساق فى تعداد أمثلة متفرقة من «التناص» فى الكتابة العربية، لاسيما الشعرية منها، نجد ضرورة، فى البداية، للوقوف أمام سؤال أساسى، هو التالى: ألا يكون لزاماً علينا، قبل أن نتطرق إلى أحوال التناص أو وقائعه فى الشعر العربى الحديث ـ وغيره ـ أن نتناول بالتحليل مسألة ما إذا كان «التناص» سبيلاً مستقلاً، قائماً بذاته، لدراسة النص الشعرى، أم أنه مكمل لغيره (أى للدراسة اللسانية للنص الأدبى) ؟

٢ ـ مصادر التناص وميادينه

إلا أن علينا، قبل الإجابة عن هذا السؤال، أن نعاين حال الدراسة اللسانية راهناً، فى نجاحاتها وانسداداتها، وإن فى شكل تعرفى سريع ومختصر. يمكننا القول، بداية، إن الدراسة اللسانية باتت تدرس، اليوم، وقائع نصية تتعدى الجملة الواحدة فى النص الواحد، بخلاف ما كان عليه الأمر فى الأمس القريب، باحثة عن علاقات قائمة وممكنة فى النص الواحد تجمع بين جمله كلها ـ كما فى القصة القصيرة،

على سبيل المثال ـ أو بين جمل مختلفة فيه. مثل هذا المسعى دقيق، محفوف بالمخاطر والتسرعات، إلا أنه يسعى إلى تدبر أدوات تحليلية مناسبة لما يتحقق منه فى النصوص، وهو أنها تقيم علاقات فى البناء أو فى الدلالة قد تشمل القصيدة فى مجموع أبياتها أو فى عدد منها وحسب، ما يمكن أن نسميه بـ «كليانية النص»، التى باتت داخلة فى حساب الدراسة اللسانية.

كما نتحقق فى الوقت عينه من تبلور طرق فى الدراسة اللسانية لا تكتفى بدراسة النص «فى ذاته»، وإنما بما يحيط به من خارجه. والخارج، هنا، يشير إلى ظروف النص فى صدوره عن «أنا ـ أو ذات ـ متكلمة» sujet parlant، أشبه برسالة، بإبلاغ، بخطاب موجه، أى أن دلالاته ومعناه تتصل فى محمولاتها بـ «ظروف حوارية»، مشتركة بين المتكلم ومتلقيه المحتملين أو المرجوين. و«الظروف الحوارية» هذه تتضمن جداول من القضايا والأحوال المعيشة أو المأمولة، ومن الأفكار المتداولة ـ عند جهة ما أو جماعة ـ أو المبثوثة فى كلام الجماعة وقناعاتها السارية: هذا ما سعت إليه المحاولة «البراجماتية» pragmatique ـ أى الناظرة إلى اللغة فى جانبها الاستعمالى ـ[٢٤]، التى وجدت فى الطابع «التحادثى» المنشئ لأى نص، وفى الطابع «التعليلى» الضابط للنص فيما يتعدى الجملة الواحدة، ما يفيدها فى مسعاها التحليلى. إلا أن اشتمال النص على خطاب، أو على رسالة ما، لا يعنى أبداً فى حساب اللسانيين قيامه أو استناده إلى «رسالة مسبقة» أو مدبرة، وهو ما يوضحه راستييه فى قوله:

> لا يمكننا اعتبار المعنى متضمنا فى النص مثل رسالة، وإنما مثل وضعية حوارية تشمل فيما تشمل مرسلاً ومتلقياً، مثل مجموعة من الشروط (قواعد، بما فيها نمط النص، وممارسة اجتماعية محددة)[٢٥].

ذلك أن المساعى اللسانية فى دراسة النص الأدبى وضعت حدوداً، أو توقفت عن مساعيها السابقة، التى اكتفت بقراءة نحوية أو تركيبية للنصوص الأدبية (مثلما نتحقق من ذلك فى مساعى هاريس ـ Harris ـ أو شومسكى ـ Chomsky ـ وغيرهما)، طالبة وجهات أخرى فى التحليل تقوى على دراسة المعنى قراءة متسقة، تربط الدلالات فى النص الواحد، من جهة، وتربطها بخارجها وبأوضاعها «الحوارية»، من جهة أخرى.

إن هذه التوجهات الجديدة تقودنا إلى تناول مسألة التناص تناولاً مريحاً أكثر مما كنا نظن؛ إذ إننا نتوصل، مع هذه التوجهات، إلى طرح مسألة التناص طرحاً مفيداً، يمكننا من الإجابة عن المشكلتين اللتين تواجهان أى تحليل تناصى، وهما: التناص بوصفه اتصالاً بخارجه، والتناص بوصفه اتصالاً ضمن النص الواحد. ولقد وجدنا الباحث راستييه يفرق بين «التناص الداخلى» intratexte ضمن النص الواحد، وبين التناص intertexte الاعتيادى، ويمكن تسميته بالخارجى، أى الذى يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه. ولقد توصل الباحث الفرنسى إلى تبين المشكلة التى أثرناها أعلاه، وهى الإجابة عن كون التناص سبيلاً مستقلاً أم مكملاً، أى منضوياً فى غيره؛ إذ جعل الوظيفة التناصية الداخلية لازمة، بل منطلق التناص الخارجى. يقول راستييه:

> الوظيفة التناصية الداخلية هى التى تعين الوظيفة التناصية الخارجية. إن لهذا التعيين محملاً عاماً: تنتسب الوظيفة التناصية الداخلية إلى نصاب المعنى (أى إلى مجموع العلاقات الناظمة لمضامين نص ما)، وتنتسب الوظيفة الناشئة بين أنظمة علامات مختلفة إلى نصاب التعيين.

خالصاً إلى القول: «إلا أن المعنى هو الذى يحدد التعيين»[٢٦]. وهو ما يمكن تلخيصه وتبسيطه بالقول التالى: إن توصل الدارس إلى معالجة التناص الداخلى، أى دراسة العلاقات بين المضامين المختلفة فى النص الواحد، يمكنه من دراسة اتصال هذا النص بالذات، أو تحدده، بأنظمة علامات أخرى، قد تكون نصوصاً بدورها أو غير ذلك من أنظمة العلامات. وهو ما يقوله راستييه فى تعريف جلى:

> قد نتوصل إلى برهنة كون النص مجموعة متتابعة من الإحالات، أو تلصيقا من الشواهد، إلا أن ذلك لن يمكننا من فهم نصوصيته الخاصة، التى تجعله متمايزاً عن جدول من

الكلمـات والجـمل. باختـصـار، إن دراسـة النصوصية ـ أى ما ينشئ نصاً ما ـ هى القادرة وحدها على تأسيس دراسة التناص[٢٧].

التناص، إذن، مكمل للدراسة اللسانية، أو جزء داخل فيهـا، إذا جاز القول، وهو غير ممكن دون المرور بالدراسة اللسانية، على أن تؤدى معالجة التناص الواقع بين معطيات النص الواحد إلى ربطه بما يتحدد به من نصوص، «لازمة» أو «ضـرورية» له، أو بما يطلبه منها فى صورة «اختيـارية» أو «طوعيـة»، أو بغيـرها من العـلامات الأدبية والثقـافية والإيديولوجية وغيرها مما يشكل الظروف الحوارية المعينة له. ولكن كيف لنا أن نعين التناص بوصفه سبيلاً إجرائياً بعد توضح صلته وتفرعه عن السبيل اللساني نفسه؟

٢ ـ أ: المصادر التناصية

لكننا لا نقوى على مباشرة السبيل اللسانى قبل الوقوف على المصادر التى ينهل منها التناص، وعلى الميادين التى تجتمع فيها مواد المصادر هذه. ذلك أن التناص يستمد مواده من مصادر متباينة، منها ما يتشكل عفواً أو عمداً فى «الذاكرة» بفعل الدراسة والقراءة، أى فى المخزون الشخصى، الواعى واللاواعى؛ ومنها ما يتشكل بفعل معاينة «ظروف حوارية» معينة؛ ومنها ما يتشكل عند التصيص نفسه ـ ويمكن تسميته: «التقميش» أيضاً ـ أى مما يطلبه الشاعر فى صورة قصدية واعية. ودراسة المصادر التناصية دراسة ذات طابع نظرى وترتيبى فى آن، ولا تحص الشعر وحده بالتالى، إلا أن لها فائدة بينة، وهى المساعدة على تعيين «مقاصد» التناص، على ما سنوضح فى فقرة لاحقة. وخلصنا إلى تعيين ثلاثة أنواع من المصادر التناصية:

ـ المصادر «الضرورية»، كما أسماها مفتاح، وهى «اللازمة عند سيجريه، وعند راستييه أيضاً الذى يقول: «يوجد فى كل فضاء (أو متحد) ثقافى انتظام متسق من العلاقات بين النصـوص»[٢٨]. وجرت تسميتها بـ «الضرورية» لأن التأثر فيها يكاد أن يكون طبيعياً وتلقائياً، مفروضاً ومختاراً فى آن، وهو ما نجده فى كتابات بعض الكتاب العرب فى صيغة «الذاكرة»، أى الموروث العام والشخصى، ويتخذ فى العديد من الأحوال سبلاً اختيارية ـ كجنوح الشاعر إلى التأثر الواعى بشئ من نتاج شاعر آخر ـ، أو وراثية ـ كتقيد الشاعر غير الواعى بالضرورة بحدود ثقافة وشعر توافرت له فى إعداده وتعليمه. هذا ما يمكن أن نتبينه فى «الوقفة الطللية»، وهى أقوى المصادر القديمة، من دون شك، التى تقيدت بها صناعة الشعر العربى قديما. وهذا ما يمكن أن نتحقق منه فى العديد من الدعاوى الحزبية التى تنشط فى كثير من الشعر العربى الحديث.

ـ المصـادر «اللازمـة»، وهى «الداخليـة» فى كـلام مفتاح، وتشير إلى التناص الواقع فى نتاج الشاعر نفسه. ومن المساعى النقدية التى عالجت هذه المسألة، وإن فى منظور غير تناصى، دراسة مالك المطلبى: (إنتاج ما أنتج: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، التى يتحقق فيها من أن قصيدتى السياب «غريب على الخليج» و «أنشودة المطر» تؤلفان «مقطعين فى قصيدة واحدة» فى الكل السيابى[٢٩]. وفى العـديد من الكتب والدراسات العربية، الخاصة بالتجربة الشعرية أو بموضوعات الشعر عند هذا الشاعر أو ذاك، تناولات مناسبة تفيد مثل هذا المسعى وتمكننا من الوقوف على الأشكال الشعرية أو القضايا التى شغلت الشاعر فى غير قصيدة وديوان، حتى إنها تخترق نتاجه كله اختراقاً بيناً. كيف لا، وبعض الشعراء لا يتورعون عن كتابة «المناخ» الشعرى نفسه، أو تنويعات عليه من تجربة إلى أخرى.

ـ المصادر «الطوعية» فى حسابنا، وهى «الاختيارية» عند مفتاح، التى تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً فى نصوص مزامنة أو سابقة عليه، فى ثقافته أو خارجها، وهى «المطلوبة لذاتها». وهى مصادر أساسية فى الشعر العربى الحديث، بل نذهب إلى القول إننا لا نستطيع دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها. وهى مصادر متعددة، تندرج فيها متون شعرية أجنبية وعربية فى آن. هذا يصح فى إقبال أعداد من الشعراء على محاكاة صنيع شعر سابقيهم أو التأثر بصنيعهم المزامن لتجربتهم، مثل تأثرات محمود درويش، فى بداياته، بشعر عبدالوهاب البياتى ونزار قبانى. وقد تكون المصادر الأجنبية فرنسـية (لوتريامـون، رامبـو، سـان ـ جـون بيـرس، إيف بونفوا...)، وإنجليزية (إليوت، ستويل...)، وأمريكية (والت

وإيتمان...) وغيرها، عدا أن النص الواحد قد يشتمل على مواد من غير مصدر، وذلك في صور ضمنية وحاذقة أكثر فأكثر، ما يجعلها صعبة الالتقاط أو خافية في تضاعيف الكتابة الشعرية. وعلينا أن نشير في هذا السياق إلى أن انصراف هذا الشاعر أو ذاك إلى هذا المصدر أو ذاك قد لا تتوافر له شروط الاستقبال الصحيحة، بدليل أن عدداً من الشعراء العرب الحديثين اتصلوا بعدد من المصادر في صور ملتوية أو غير مباشرة: فإذا كان أنسي الحاج، أو شوقي أبوشقرا، يعرفان الفرنسية جيداً، أو جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ الإنجليزية، حينما اتصلوا بما طلبوه من مصادر، فإن الأمر كان خلاف ذلك مع أدونيس (الذي اتصل بالفرنسية اتصالاً ضعيفاً في بداياته ما كان له أثره البين على ترجمته شعر سان ـ جون بيرس ووقوعه في أخطاء ناتجة عن عدم معرفته بالحمولات التاريخية والسياسية وغيرها للألفاظ الفرنسية)، أو مع السياب الذي اتصل بشعر أراجون في كتب إنجليزية، أو مع محمد الماغوط الذي عرف قصيدة النثر، منذ قصيدته «النبيذ المر»، في العام ١٩٥٣ في مجلة «الآداب»، من ترجمات عربية لها.

٢ـ ب: ميادين التناص

بدا لنا مفيداً، بعد الوقوف على مصادر التناص، دراسة الميادين التي تشتملها، ذلك أن التناص يقع في مواد بعينها، على أنها تشتمل مستويات القصيدة كلها. فقد يعمل الشاعر على تقليد قصيدة ما، بحراً وقافية وموضوعاً على ما هو معروف في الشعر العربي القديم، وقد يلجأ إلى «أخذ» صورة شعرية ما، أو معنى ما، إلى غير ذلك من المواد التي تقع في هذا المستوى أو ذاك في القصيدة. لهذا لا يسعنا الحديث عن «ميادين التناص» من دون الوقوف عند مستويي القصيدة، الإيقاعي ـ النحوي والدلالي، وهو ما بسطناه في عنوانين: في الأنماط والتراكيب والصياغات، وفي القضايا والموضوعات و«المناخات».

ولقد فضلنا استعمال هذه الألفاظ تحديداً، بدل ألفاظ أو مصطلحات أخرى معروفة في السبيل اللساني لدراسة النص الشعري[٣٠]، جاعلين من ميادين التناص مواد متفرقة، ذلك أن استحضارها في النصوص ليس نسقياً، ولا متسقاً في غالب الأحيان، ما يدعونا إلى تبين أشد لطبيعة المواد. وهي تشتمل في المستوى الإيقاعي ـ النحوي على مواد متعددة ميزنا فيها «النمط»، ويشير في حسابنا إلى شكل ما ـ وربما مضمون ما ملاصق للشكل هذا ـ في ترتيب القصيدة، مثل نمط «الهايكو» أو «القصيدة ـ اللقطة». وميزنا «التراكيب»، وتشير إلى أنواع معينة من الجمل، مثل الجمل «الحالية» التي تبدأ بالحال، أو الجمل الاسمية وغيرها. وميزنا «الصياغات»، وتشير إلى طريقة في شد الألفاظ بعضها إلى بعض، مثل تقديم الصفة على الموصوف وغيرها[٣١]. كما ميزنا في المستوى الدلالي «القضايا»، وتحدد قضية معينة، مثل الكثير من القصائد العربية الحديثة الموسومة بقضايا «الحرب الباردة»، أو بقضية القنبلة الذرية في هيروشيما، كما في قصيدة «هياي كونغاي كونغاي» لبدر شاكر السياب[٣٢]. وميزنا «الموضوعات»، مثل الغربة في المقهى، والوحدة في الشارع وبين الجموع وغيرها. وميزنا «المناخات»، وتعين في حسابنا أجواء شعرية، مثل الأجواء التشردية و«الصعلكة» والتمزق وغيرها.

ولقد وجدنا، إلى ذلك، ضرورة للوقوف عند مستوى ثالث، هو مسألة «الجنس الأدبي»، بل أن نفتتح بها دراسة الميادين، بعد أن تحققنا من كون هذه المسألة تاريخية أساساً، أي تتصل بدخول «أجناس» ـ أو أشكال ـ أدبية من أدب ـ أوروبي، في دراستنا ـ ما إلى الأدب العربي الحديث، إذ إننا لا نستوفي التناص حقه من دون تناول هذا المستوى التكويني في الشعر العربي الحديث.

٢ ـ ب ـ ١: في الجنس الأدبي

إن دراسة الأجناس والأشكال الأدبية لا تحظى بالعناية اللازمة التي تقتضيها مسألة إنشائها أو تأسسها أو انتقالها من فضاء ـ أو متحد ـ ثقافي إلى آخر، على الرغم من أن دراستها قد تكشف عن نواقص، بل عن أغلاط فاحشة يقوم عليها تاريخ هذه الأجناس والأشكال والأنماط: فجيرار جينيت توصل في دراسة لافتة له[٣٣] عن الأجناس الأدبية الرائجة في أوروبا، والعائدة إلى الإغريق، بل إلى أرسطو، في حساب التاريخ الأدبي المتداول، وهي «الغنائية» و«الملحمية» و«الدرامية»، إلى برهنة أنها ترقى إلى القرن الثامن عشر ليس

إلا. فمـا يمكننا القـول عن الأجناس الشعرية في الكتـابة العربية؟

لا يسعنا في نطاق هذه الدراسة تناول مسألة تأسس الأجناس أو الأشكال أو الأنماط في الشعر العربي، على الرغم من قيمتها التاريخية والنقدية[٣٤]، مكتفين، في هذه الدراسة، بدراستها فقط في إطار التفاعل الثقافي منذ «عصر النهضة»، وفق أشكال مختلفة من التناص، خصوصاً في صيغه التشوفية. هذا يصح في إقبال كتّاب على اعتماد فنون غير معروفة في العربية، مثل الرواية والقصة والمسرحية وغيرها من أنماط شعرية بعينها، بعد خروج الشعر العربي من أنواعه وأغراضه التقليدية المعروفة. ويمكن الإشارة إلى الأنواع المعتمدة التالية: القصيدة الحكمية على ألسنة الحيوانات، القصيدة التمثيلية، الملحمة، القصيدة ـ الحكاية، القصيدة الأسطورية، قصيدة النثر.

يمكننا أن نتوقف أمام هذه الأجناس الشعرية جنساً جنساً، ملاحظين إقبال أعداد من الشعراء عليها، فنرى انصراف أحمد شوقي إلى القصائد الحكمية، و«جماعة أبوللو» إلى الشعر الرمزي والقصصي وكتابة «الأوبريتات»، وشفيق المعلوف إلى الملحمة، وإلياس أبي شبكة وسعيد عقل وخليل مطران وعلي محمود طه وغيرهم الكثير إلى المطولات الشعرية ذات الأساس الحكائي ـ الأسطوري[٣٥]. إلا أن هذه الأجناس تحديدا ما لبثت أن سقطت من الاستعمال تماماً، ما يشير إلى أن إقبال الشعراء عليها ما واراه، على ما يبدو، إقبال واستحسان مماثلان. وهو ما يدعونا إلى التساؤل: ألا يعكس «التسرع» في التخلي اللاحق، وإن في صورة معكوسة، «التسرع» في طلب اللحاق السابق؟

لكننا نستطيع، إذا شئنا، الوقوف طويلا أمام نجاح أكيد حققه جنس شعري آخر، «قصيدة النثر»، الذي بات له مريدوه أينما كان في عالم العربية. ويمكن القول إن النزاع المستمر حول «وجوده» في الشعر العربي الحديث يبلّغ، وإن في صورة غير وافية، عن عملية «دخوله» الناشئة. والعودة إلى بعض كتابات أدونيس الأولى، وإلى مقدمة ديوان (لن) للشاعر اللبناني أنسي الحاج (١٩٦٠)، تبين لنا كيف أن الشاعرين عادا إلى الكتاب عينه[٣٦]، للتعريف بهذا الجنس الشعري الجديد في حياة الشعر العربي، وشرح وسائله وتقنياته المخصوصة.

لا يسعنا في هذه الدراسة التوسع في مسألة الأجناس الشعرية الجديدة، لأنها تتطلب عرضاً وتعمقاً في التناول، فيما يقصر غرضنا عن ذلك، مكتفين بتناول ميادين التناص في صورة تلمسية أولى. لكننا سنسعى، طمعاً بتبين أوفى لما نريد أن نتناوله، إلى عرض مسألة وحسب تبين لنا جانباً من العملية التناصية في شأن الجنس الشعري، وهو جانب «وحدة القصيدة». فالشاعر العربي الحديث لم يأخذ بأجناس شعرية ما ألفها في الشعر فقط، وإنما أخذ أيضا بطرق في بناء القصيدة. وهو مما نتحقق منه، بداية، في تجربة الشاعر خليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩)، الذي يعتبر في حسابنا النقدي، وفي اعتراف غير ناقد وجماعة شعرية، مثل «جماعة أبوللو»، الشاعر الذي انتقل من «البيت المفرد» إلى «جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها». فهو يفيدنا في «المجلة المصرية»[٣٧]، أنه اطلع في «المجلة البيضاء» الفرنسية على قصائد ترتبط فيها الأبيات والمعاني «بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف». غير شاعر، مثل مطران، ولاسيما في فترة ما بين الحربين، جعلوا من الاطلاع على الشعر الأوروبي، أو من ترجمته، غرضاً مخصباً للشعر العربي نفسه. فأبو شادي جعل، على سبيل المثال، من ترجمة الشعر الأجنبي «تطعيماً» للأدب العربي بآداب هذه الأمم[٣٨]، كما يفيدنا إبراهيم ناجي، في حديثه عن «جماعة أبوللو»، أن اتصالهم بالأدب العالمي، ومتابعتهم للتيارات الفكرية الجديدة، و«مطالعاتنا المتعددة»، جددت طريقة نظرهم إلى الشعر العربي[٣٩].

يتحدث مطران عن الشعر الفرنسي، ولكن هل تعود نظرية «الوحدة العضوية» إلى المتن الفرنسي أم إلى المتن الإنجليزي، مع الناقد كولريدج تحديداً؟ وإذا عاد هذا المفهوم لكولريدج فعلاً، واطلع عليه مطران في نصوص فرنسية، فإلى أين نتجه في عملية تتبع الوقائع التناصية، وكيف نعامل بالتالي هذه النصوص الفرنسية بالنسبة إلى النصوص الإنجليزية «الأصلية»، إذا جاز القول؟

إن تتبع هذه الوقائع التناصية ممكن ربما، إلا أن التحقق منها صعب من دون شك، وتحول دونه أمور واقعة في المواد نفسها (مدى حصولنا على مواد موثقة عن الفترة المدروسة وعن أسباب الاتصال فيها)، وفي المنهج كذلك، أي في الكيفية الإجرائية للتناص. نقع في كتابات ما بين الحربين - وقبلها أيضاً - على مواد عدة تفيدنا في عملية التتبع هذه، بخلاف ما هو عليه الحال في كتابات ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولاسيما مع انطلاقة «الشعر الحر». إلا أن قراءة بعض المجلات الأدبية، وبعض زواياها، مثل «قرأت العدد الماضي من (مجلة) الآداب» و «بريد الشعر» ومتابعات «خميس شعر» في مجلة «شعر» توفر لنا بعض المواد، بل المعلومات المنيرة لها. هذا ما يصيب إحدى قصائد أدونيس، «مرثية القرن الأول»، المنشورة في العدد الرابع عشر من مجلة «شعر»؛ إذ إن «بريد الشعر» في العدد اللاحق من المجلة يعرض مدونة مفيدة لدراستنا، تشتمل على ردود فعل شعراء ونقاد عرب معروفين على القصيدة المذكورة، وهي ردود تطاول في مضامينها معالم «التناص» البادية في القصيدة، ومنها اعتمادها نمطاً بعينه من الشعر الفرنسي.

يقول السياب:

> كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر ... أين هذه القصيدة من «البعث والرماد» تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور، والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها، أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم يتبق منها سوى مقطع واحد، لما أحسست بنقص فيها. ليس هنالك من نمو للمعنى وتطور له. مازلت، أيها الصديق، متأثراً بالشعر الفرنسي أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم - شعر إليوت وستويل ودلن توماس وأودن وسواهم[٤٠].

يميز السياب بوضوح، وإن دون توسعة وتبيان، بين «تأثر» وآخر، بين الفرنسي والإنجليزي في بناء القصيدة، مشدداً على كون القصيدة ذات النهج الإنجليزي في البناء تميل إلى نمو الفكرة وتطويرها في صورة متمادية ومتراكمة أشبه ببناء معماري، فيما لا تتسم القصيدة ذات النهج الفرنسي بمثل هذا البناء التراكمي، أشبه بمقطع واحد دون نمو داخلي وتدريجي. كما يوضح لنا السياب أيضاً أن «التأثر» شأن طبيعي في حركتهم التجديدية بل شأن يتم التشوف إليه، أي إلى الشعر «العظيم»، كما يسميه. وما لا يوضحه السياب في رده - وإن هو متعارف عليه بين جماعة «شعر» - فهو التعويل الشديد على نمط إليوت، تحديدا في الجمع بين الماضي الأسطوري والحاضر، وهو ما يقوله، في ردة فعله، الناقد منير بشور: «الماضي مهما كان يبقى ردة إلى الوراء ... إن بعض شعوري هذا هو ردة فعل لاتجاهك الشعري في السنوات الأخيرة». وهو ما يثبته الناقد حليم بركات في الإشارة إلى عدد معين من القصائد التي انتهى أدونيس إلى كتابتها، وهي القصائد التالية كما يذكرها بركات: «وحده اليأس»، «البعث والرماد»، «سبعة أيام في حياة منبوذ» و «الفراغ» وغيرها. ويبلغ الأمر عند جبرا إبراهيم جبرا حدود النقد الملطف، إذ يشير إلى أن أدونيس «أثقلها (القصيدة) بالرموز أكثر مما يحق للأذن أن تحتمل ولكن لم لا ؟». أما الناقد أسعد رزوق فيلتفت إلى واقعة أخرى في التناص هذا، وهو تعويل أدونيس على قصيدة النثر (الفرنسية)، أي إلى هذا النوع من الشعر الذي «يختزن طاقات هائلة لو أتيح للشاعر أن يضمنه الكثير ويخلق منه الجديد».

إن ملاحظات النقاد والشعراء هذه تتطلب، على ما نلاحظ، جهداً أكيداً في فك معلناتها، فكيف بمضمراتها! كما تستدعي سبلا في البحث باتت تشترطها عمليات التناص الحاذقة والمتعددة، كما نتحقق من وجودها في الشعر الحديث أكثر منها في الشعر السابق عليه.

٢- ب - ٢ : في القضايا والموضوعات و«المناخات»:

نسوق مثالاً واحداً في دراستنا هذه، وهو الوقوف على واحدة من القضايا التي تشغل الحداثة الشعرية، بين ما انتهت إليه في فرنسا على سبيل المثال، وفي بلادنا، في الوقت عينه، وهي قضية «الحساسية الفردية» في النص الأدبي. فنحن لو راجعنا عدداً من الأدبيات عن الحداثة العربية لما وجدنا تنافراً

أو تغايراً بين ما هى عليه وما شرعت به الحداثة فى فرنسا مع بودلير ورامبو ومالارميه. كما لو أن السياب أو أدونيس وغيرهما نهلوا من الينبوع نفسه، أو اتخذوا الوجهة النصية ذاتها، فيما يبدو لنا أن الأمر يتطلب أكثر من وقفة نقدية فاحصة. فنحن نقع هنا أو هناك على دراسات جامعية أو نقدية تقيم التقارب والتشابه بين ما قاله بودلير فى تعيينات الحداثة وما قاله أدونيس، على سبيل المثال، ولكن دون أن نتحقق تماماً من حقيقة التقارب والتشابه. فيغفل الناقدون عن حقيقة التفاعل الثقافى التى تقع فى أساس هذا التقارب، وهى أن الشاعر العربى «أخذ» عن الشاعر الفرنسى بعض أفكاره، وهو أمر معروف فى صلات المدعين والشعوب، على أنه مجال درس وتحقيق، لا إنكار وتمويه، كما هو عليه فى ثقافتنا. فكم من الدراسات لا يعبأ، أو لا يتحقق من الشروط التى تمت فيها «عمليات الدخول» هذه، كما لا يتوقف أمام الصياغات المختلفة التى انتهت إليها عمليات الأخذ فى السياقات المحلية. فلو أثرنا، كما سبق القول، مسألة «الحساسية الفردية» فى النص الأدبى، لوجدنا أنها أحد مجالات الالتباس والتمويه والبلبلة المميزة.

فنحن نعرف أن المنزع الرومانتيكى، قبل بودلير، عمل على إعلاء، بل على إيلاء «الحساسية الفردية» الشأن الأول فى النص الأدبى، ولاسيما الشعرى منه: القصيدة تعبير مخصوص، هو مجال تحقق واشتغال لتناول فردى للعالم، وهو ما جرى التعبير عنه فى صياغة أولى فى مفهوم «الرؤيا». فالشاعر لا يولى الجمال المتحقق فى الطبيعة، ولا يجعله، كما فى المثال الكلاسيكى، مرجعية الجمال، بل يتجه وجهة أخرى ترى التخييل، والتناول المبتكر، بل السحر والغريب أحياناً، ملكة أو قوة فى إنتاج الجميل الكلامى. وهو ما لا نلبث أن نراه متحققاً فى التصوير بعد الشعر؛ إذ يجتنب الفنان النموذج الطبيعى المقترح والصياغات المثالية للواقع، ساعياً وراء جمالية قوامها الصورة الإحساسية التى يثيرها الواقع والطبيعة فى نفس الشاعر.

لسنا فى مجال عرض، ولا نقاش، هذه الفكرة الميسرة عن «الحساسية الفردية» فى الحداثة الفرنسية؛ ما يعنينا قوله هو أن هذه الفكرة لن تنزل فى منازلها العربية، إذا جاز القول، ولن تحظ بحمولاتها الفرنسية المذكورة، بل بغيرها. إن مسار هذه الفكرة أدى فى التجربة الشعرية الفرنسية، على ما أبانته غير دراسة، مثل كتاب جوليا كريستيفا المذكور أعلاه، أدى إلى جعل «الأنا ـ الذات ـ المتكلمة» فى النص الأدبى ـ لا «الشاعر»، كما يسارع البعض إلى القول ـ ذاتاً «منفصمة»، أو إلى جعل القصيدة مجالا تشتغل فيه نزوعات مختلفة ومتضاربة متعايشة فى آن، وتنقض بالتالى ما سبق أن قاله النقد التقليدى عن الشعر. فالتجارب الحداثية هذه أدت إلى تبديل نظرتنا التقليدية إلى الشعر التى كانت تجعله «إلهاماً» أو صنعة خارقة، لا يدركها ولا يكابدها إلا نخبة منتخبة من المتميزين الخارقين، والتى كانت تجعله أيضاً نتاجاً كثيفاً يعبر مثلما يصدر عن «ذات» متمحورة على نفسها، لها ما تقوله لغيرها، بوصفها مصدر قول مبرم. فغير شاعر مثل رامبو انتهى إلى القول مثله: «أنا (هو) آخر»، أى إلى التعبير عن الأحوال المتناقضة والمتغيرة لنفس إنسانية «متصدعة» ـ أو «فصامية»، كما يقال فى علم النفس ـ لا متماسكة بالتالى. هل نجد الحال عينها فى النصوص العربية؟

راجت طبعاً فى الأدبيات النقدية العربية، منذ منتصف الخمسينيات، أقوال وتأكيدات نقدية ذهبت إلى إعلاء قيمة «الرؤيا»، بل إلى جعلها الشبكة الدلالية والمفهومية التى يصدر عنها الشاعر. مثلما نتحقق أيضاً فى عدد من القصائد العربية الحديثة من وجود هذه «الحساسية الفردية»، التى قلبت معادلة العلاقة بين الشاعر والخارج: فما عاد الشاعر يتتبع المعانى فى الخارج، ولا «فى الشارع»، كما قال الجاحظ، وإنما جعل العالم مثل عالم صغير فى عالم كبير هو الشاعر. فكم من شاعر عربى حديث بات يعين الأشياء فى قصائده على أنها تصدر عنه، وأنه هو الذى يسميها، وهو ما يمكن أن نجمله ونرمز إليه فى أحد أبيات أدونيس، حيث يقول: «وطنى فىَّ لاجئ».

إن صدور هذه الحساسية الفردية فى النصوص الحديثة العربية أدى بطبيعة الحال إلى إنتاج شعر خرج عن أغراض الشعر المعروفة، وفتح بالتالى قنوات أوسع وأصرح بين الحياة والشعر، وهو ما افتقدناه طويلا فى تاريخ الشعر العربى. والشعر العربى الحديث يحمل فى العديد من قصائده تعبيرات معيشة

وأحوال مزاجية وتلاوين فردية ومدونات حميمية ـ أو «مهموسة»، مثلما قال مندور فى الثلاثينيات ـ، وهو ما نلتمسه خصوصاً فى الشعر الغنائى. إلا أن تحويل القصيدة إلى مدونة شخصية جعل منها تعبيراً عن رقة النفس الإنسانية وتصدعها فى غالبها، كما كان لها أن تصير فى فرنسا على سبيل المثال. فلقد أتى خروج الشاعر من الأغراض المعروفة ومن دوره التقليدى ـ الشاعر متكسباً أو فى خدمة الجماعة ـ مثل «ثورة» فعلاً، لكن غرضها انتهى إلى أن يكون استلاماً للسلطة ـ الرمزية طبعاً ـ لا تغييراً لموضوعات التعبير ولكيفيته. فالشاعر الحديث قائل الحق، أو «متنبيه»، قبل أن يكون ذاتاً وموضوعاً عن هشاشة الشرط الإنسانى وصعوبته. فهو شاعر يقول ما هو «حق»، فى الوطن والسياسة والتاريخ والعالم، وما هو جدير بالتمثيل والتطلع إليه. هو شاعر موجه، مرشد، على أن تعبيراته أو إعلاناته فى شعره طموح إلى أداء دور عام، إلى احتلال موقع، إلى مصادرة رمزية للتسمية والتعيين فى المجتمع.

فنحن قلما نلتقى بشاعر عربى حديث فى غرفته المغلقة، مثلما قال أحدهم ذات يوم، وهو «يتبصر فى المخلوقات»، أو ينظر إلى مرآة، هى الورقة البيضاء، ذلك أننا نجد شاعرنا، حتى لو كان شاباً وشديد الحداثة ـ كما يدعى أو يتطلع هذا وذاك ـ واقفاً دوماً على منصة عالية، تصدر منها أقواله، وهى منصة القول الجمعي بالضرورة، وإن أتت فى قوالب فردية. يقول الشاعر محمد الماغوط فى قصيدة بعنوان «بعد تفكير طويل»:

قولوا لوطنى الصغير، والجارح كالنمر

إننى أرفع سبابتى كتلميذ

طالباً الموت أو الرحيل

ولكن،

لى بذمته بضعة اناشيد عتيقة

من أيام الطفولة

وأريدها الآن(٤١).

وفى قصيدته هذه صورة عن هذه العلاقة التى تبدو فردية ـ وهى كذلك ـ وانفصالية أو معارضة ـ وهى كذلك ـ ولكن دون أن تنقطع أبداً عن القضايا الجمعية، وعن هذه العلاقة الآمرة للأشياء والمعانى، ولو أنها تقوم فى هذه القصيدة على إعلان استنكاف عن ممارسة هذه الآمرة.

ما نريد قوله هو أن حداثتنا الشعرية، على الرغم من أخذها المتمادى والمستمر لموضوعات ومفاهيم وطرق أسلوبية فى الصياغة والتركيب عن الحداثات المختلفة فى العالم، فإن أخذها هذا، أو إنزالها هذه المواد والتأثرات يبقى موسوماً بتلاوين محلية لا تقربها تماماً من المثال الشعرى الذى تتأثر به وتروج على أنها من معينه: فالحداثة الشعرية العربية لاتزال فى العديد من تجاربها بعيدة كل البعد عن مقتضيات الحساسية الفردية فى التعبير، وهى مقتضيات تصل بالشاعر إلى قول متردد، متعثر، متقلب بين أحواله، لا إلى قول مبرم، فاصل، ينتهى بأحدهم إلى وصف اسمه بأنه «لغم الحضارة»!

٢ ـ ب ـ ٣: فى الأنماط والتراكيب والصياغات

يمكننا أن نتناول فى هذا الميدان شؤوناً عديدة متصلة بشكل القصيدة ونمطها البنائى وطرقها الصياغية والتركيبية، بعد أن تحققنا من تأثر الشعر العربى الحديث بها، بمقادير مختلفة. ويمكننا ـ فى هذا السياق ـ أن نشير إلى عدد من الأنماط الرائجة فى التجارب الشعرية الجديدة، مثل: القصيدة ـ اللحظة، أو القصيدة ـ المفارقة، أو القصيدة القصصية، أو الدعابة السوداء، أو القصيدة اليومية، وهى مأخوذة فى أصولها من تجارب شعرية أجنبية. وهذا ما نستطيع قوله حتى فى مجالات تركيبية ضيقة مثل التأثرات القوية الناجمة عن التعرف على فنون التركيب فى التجارب السوريالية(٤٢) وغيرها، من «الكتابة الآلية» إلى «الصدفة الموضوعية» وإنتاج الصور الغريبة والصادمة، إلى قلب علاقات الإسناد، أو تبديد صلة الشبه بين المشبه والمشبه به، أو تقديم الصفة على الموصوف به فى علاقات التقديم والتأخير وغيرها الكثير مما نلقاه فى تضاعيف الكتابة الشعرية العربية الحديثة، حتى إنها باتت «متبيئة» فى صورة لافتة، ما يعيق عمليات تعرفها. وإذا كنا نشير، فى هذه الأمثلة، إلى أطوار سابقة فى «التناص»، بينة وجلية، فإننا نجد صعوبة راهنة فى تتبع آثار شعراء متفرقين، مثل ريتسوس اليونانى(٤٣) ودى بوشيه الفرنسى ونيرودا التشيلى ولوركا الإسبانى وشعر «الهايكو» اليابانى وغيرهم.

٣ ـ التناص: السبيل الإجرائى

علينا أن نوضح، بداية، تعبيراً اعتمدناه دون أن نوضح المراد منه واستعماله، وهو «الوقائع التناصية»: يفيد هذا المصطلح فى تحليلنا المواد اللغوية الظاهرة أو الموحى بها فى النص، والتى تحيل إلى مواد أخرى، فى نصوص أو معطيات حوارية خارجية. والفارق بين نوعى المواد، هو أن المواد الأولى هى منطلق الدراسة والتحليل، وتدرس على أساس لسانى، أى وفق بنائها اللفظى، أما المواد الثانية فهى التى تحيل إليها الدراسة أو تستعيدها، وقد تدرس وفق أساس لسانى فيما لو اتخذت عملية التناص شكلا اقتباسياً، أميناً أو محوراً، وقد تدرس كمادة «خام»، أى مادة مطروحة فى معناها الأدنى والتقريبى، وتكون قابلة وفق هذه الصيغة إلى «قراءات» متعددة، منها القراءة التى انتهت إليها فى النص المدروس.

٣ ـ أ : أشكال التناص

إلا أن تعيين هذه «الوقائع» لا يكفنا أبداً عناء البحث عن الصيغ والأحوال والعمليات، أى عن الأشكال التى تصيب التناص، ذلك أنها عديدة، لا تختصرها الأقوال البلاغية القديمة عن «التضمين» أو «الإحالات» فى لغة النقد السارية. وبدا لنا أننا نحتاج إلى مفاهيم تقودنا فى العملية هذه، وهى تدور، على ما نبهنا فى كتابات عدد من النقاد، حول مفهوم «الاحتياز»، كما تحققنا فى كتابات كريستيفا ورولان بارت أيضاً، وإن فى نطاق آخر.

يقول رولان بارت فى معرض دراسته الشهيرة عن الأساطير: «إن الطابع الأساسى للمفهوم الأسطورى هو أنه قابل للاحتياز»[٤٤]. أى يدرس الجانب «التملكى» الذى تقوم عليه أى أسطورة فى تنقلها بين الجماعات والشعوب، وهو تملك نتحقق منه فى غير نطاق إنسانى، مثل «الأدب الشفوى» (الحكايات الساحرة، الأمثال وغيرها)، ويمكن لنا أن نتحقق منه فى التناص الأدبى أيضاً. ذلك أن التناص، فى جميع أحواله، احتياز لنصوص ـ أو لأجزاء من نصوص ـ بفعل الإيراد نفسه، أى استحضار المواد السابقة فى النص الذى يتم إعداده، وأياً كان شكل الإيراد هذا (إيراد تام أو مجزوء، أمين أو محور). هكذا تحدث النقد البلاغى العربى القديم عن «التضمين» أو عن «النقائض» أو عن «المعارضات» وغيرها. إلا أن المفاهيم البلاغية لا تكفى لمعاينة أحوال التفاعل بين النصوص، ولاسيما الحديثة منها. وهو ما تحقق فى دراسات لسانية نظرت إلى القول اللسانى على أنه «فعل حوارى»، مثل باختين، بل يؤدى أيضاً إلى «فعل ما»، مثلما يقول اللسانى أوستن Austin فى حديثه عن الأقوال اللسانية المؤدية إلى أفعال ما، مثل أفعال «أعد بـ ...»، أو «أقر بـ ...»، أو «آمر بـ ..» وغيرها. فهى أقوال تستدعى من المتلقى، أو تفرض عليه شروطاً، ما يجعل القول اللسانى فعلاً ما، دون النظر إلى محتواه وحسب وإنما إلى بنيته التى تستدعى علاقة ما. فطرح السؤال يتطلب من المتلقى جواباً ما أو امتناعاً عنه، وهو ما تسميه كريستيفا بـ «اقتصاد الحوار». وبنية الاستعمال اللسانى هى التى توفر اقتصاد الحوار هذا، وتتضمن وظيفتين أساسيتين: «الوظيفة القضائية»، والتى تجملها كريستيفا فى جملة نموذجية هى التالية: «أفرض شروطا وعالما للخطاب»، و«الوظيفة التملكية»، والتى تمثل عليها بهذه الجملة: «أقر بما تقوله أو أرفضه، لكننى أمتلكه وسأستحوذ على فى آن»[٤٥]. أى أن كريستيفا، فى دراستها لنصوص النصف الثانى من القرن التاسع عشر الفرنسى (لوتريامون مالارميه...)، تنظر إلى النص «الحديث» على أنه نص يسعى إلى «تملك» الوظيفة «القضائية» المفروضة عليه وإلى تحويلها.

المسألة «حيازة» إذن، على أن لها «آليات» مختلفة، كما يقول مفتاح. جرى الكلام كثيراً عن «التمطيط» (أى الانطلاق من معنى ما، أو من عبارة، والنسج على منوالها، أو تفريعها أو تطويلها)؛ أو «التركيز» و «الاختصار» (أى الانطلاق من مواد ما والتخفف من حمولاتها، وضغطها وتكثيفها) وغيرها من العمليات التى تصيب عمليات التنصيص، أى «التنصص». والأشكال هذه مختلفة، قد تقوم على استعادة وحسب، لجملة أو لعبارة دون تبديل، فى مسعى اقتباسى، تضمينى بين، وهو ما نتحقق منه فى عدد من أشعار أدونيس: يقول النفرى فى «موقف نور»:

أوقفني في نور وقال لي:

يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر فانقبض وانبسط وانتشر وخفي وظهر[٤٦].

ويقول أدونيس في «تحولات العاشق»:

وقلت

أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختف

فانقبض وانبسط وظهر واختفى[٤٧].

يورد أدونيس نص النفري ناقلاً له، محولاً ركيزة المعنى من «النور» إلى «الجسد»، ومحولاً القائل من الله إلى أنا العاشق المتكلمة. نكتفي بهذه الإشارة، ذلك أن عدداً من الدارسين العرب توقف عند عمليات «التملك» التي تصيب كتابات المتصوفة في شعر أدونيس، والتي تبلغ في حساب أحد النقاد حدود «انتحالها»[٤٨].

إلا أن هناك شعراء ينحون وجهة مختلفة في التنصيص، وتقوم على «اختطاف» الجمل وتحويرها، بل على قلب معانيها قلباً يبدلها في صورة نقضية لها. ففي شعر أنسي الحاج نتحقق من وجود مصدر لغوي، هو النسق الديني المسيحي، وهي لغة التوراة والأناجيل والقداس والصلوات الكنسية وغيرها، ويمارس عليها الحاج فعلاً نقضياً، يشبه عمليات تحويل اللغة عن جريانها واستعمالاتها المعهودة. وهي العمليات المعروفة خصوصاً عند الشاعر لوتريامون تحت اسم détournement وعند السورياليين لاحقاً: يستعير الحاج جملاً دينية معروفة ثم يقلبها تماماً عن أغراضها، قلباً يذكر بأصولها ولكن في صور عابثة وطريفة نقدية ولاهية: فالجملة الشهيرة في ترتيلة عيد الميلاد: «المجد لله في العلى وعلى الدنيا السلام...» تتحول في شعره إلى العبارة التالية: «فعلى القبر السلام وفي القهر المسرة»[٤٩]. كما يستعيدها في صورة أخرى، هي التالية:

وتجيء العصور

ومجد العصور

وفي الناس الرعشة[٥٠].

ويحول قصة السيد المسيح وتلميذه بطرس (الذي ينكر المسيح ثلاث مرات قبل صياح الديك) قلباً ساخراً في هذه الجملة: «يسوع، ديكك لا يصيح»[٥١]؛ وهو ما يصيب اليعازر أيضاً. ولا يتورع في مواضع أخرى في شعره عن استعادة العبارة التي طالما رددها المسيح على رسله، وهي التالية: «الحق الحق أقول لكم...»، لأداء حالات غير دينية أبداً.

يبدل أنسي الحاج العبارات والصيغ الدينية ويقلبها، وهو ما يوضحه صراحة في أحد الأبيات: «احتجزها وارو لها «حينما يسوع قال»، أجل لا تسل كم أروّع كم أبدل! «أحبوا بعضكم»، على كفك تحت إبطك تذكر، «بعضنا...»، أي أنا!»[٥٢]. الشاعر «يروع» العبارات، و«يبدلها»، وفي ذلك ما يجلب له «لذة نصية»، إذا جاز القول. وهذه الظواهر وغيرها قد تنتج عن سليقة، أي غير واعية، أو عن تدبير محكم ومطلوب، وهو ما يتضح بجلاء في التركيب وفنونه في لغة أنسي الحاج الشعرية.

٣ ـ ب: مقاصد التناص

لسنا في مجال دراسة الجانب «المقصدي» في إنتاج النصوص الشعرية، وهو جانب نتحقق فيه من أن النص يصدر عن «قائل»، ويتوجه إلى «قارئ»، على أن في محمولات النص ما يشير، ضمن «الظروف الحوارية» المعينة للنص وأطراف الحوار، ما يشير إلى «مقاصد» مستهدفة أو مرجوة أو متحققة دون أن تكون مطلوبة. ذلك أن القارئ، أو «المتلقي»، قد لا يتلقى ما استهدفه أو طلبه الشاعر بل غيره، كما أن الشاعر قد يضمن نصه ما لم يكن يتحكم به أو يطلبه أو يقصده في تضاعيف العملية الشعرية في جانبها اللاواعي، عدا أن عمليات التنصيص قد تؤدي، على ما نعرفه في تجارب الشعر الحديث خصوصاً، إلى تلاقيات وتدبيرات ومعان غير مطلوبة، بل أنتجتها «الممارسة النصية» نفسها (أو «الممارسة المنتجة لمعنى ما»، كما تحددها كريستيفا ـ pra-tique signifiante ـ). ولذلك سنتوقف في هذه الدراسة عند جانب وحسب من جوانب المقصدية هذه، وهو دراسة مقصدية النص من جهة الشاعر ـ مسقطين جهة المتلقي في التلقي ـ أي ما يقصده، وفي صورة واعية، بل عمدية إذا

جاز القول، وهو ما يتمثل في العلاقات التي ينشئها الشاعر مع المصادر «الطوعية»، كما أسميناها.

فهناك توجهات ومقاصد معينة يطلبها الشاعر حين يقتدي أو يتمثل أو يقلد أو يضمن نصوصه مواد بعينها من تجربة هذا الشاعر ـ أو عدة شعراء في آن ـ أو ذاك. ولا يكفي، في هذه الحال، الوقوف عند الجانب «الأخلاقي» من هذه المسألة: هل «سرق» الشاعر أم «انتحل» أم تأثر في صورة غير واعية؟ هل أغفل ذكر مصادره عمداً أم سهواً؟ وهل كان «أميناً» أم «محوراً» في عمليات أخذه؟

علينا أن ننتقل، على ما أعتقد، من هذا المنظور[٥٣] الأخلاقي الذي يعود في أصوله العربية، على الأقل، إلى منطق «التفاضل» ـ أو «الموازنة» ـ بين الشعراء، الذي يشير، في واقع التبادلات التي تحدد النص في الظروف الحوارية المحيطة به، إلى دورة التنافس التي حصرت نطاقها في الأبيات المفردة. وعلينا كذلك أن ننقد الأصول الأخرى لهذا المنظور، وتعود إلى التركة الرومانتيكية التي نظرت إلى النص على أنه ابتداع وخلق لا يشوبهما أي «تلوث». ذلك أن المنظور التناصي بات يرينا النص في كيفية تناسب أكثر طبيعته، وهو أنه داخل حكماً في علاقات ـ مع نصوص أخرى ـ تنتجه وتحدد مقاصده: فلا يوجد نص مولود نفسه، وإنما هو حصيلة غيره وإضافة عليه كذلك. فكيف لنا، والحالة هذه، أن ننظر إلى المقاصد المطلوبة في الشعر العربي الحديث؟

يمكننا القول إن الشعر العربي دخل، ابتداء من «عصر النهضة»، أو طلب ثنائية ما كانت معروفة في المصادر الطوعية المحسوبة في التناص، وهي المصادر الأوروبية، بل يمكننا القول إن الشعراء جعلوا، منذ ذلك الوقت، من هذه المصادر أكثر من مواد يأخذون منها ويحيلون إليها: جعلوها مثالاً للشعر ومآلاً له. وهو ما نتحقق منه في مساعي نقولا فياض وشبلي الملاط في كتابة القصيدة القصصية، وفي مسعى نجيب الحداد إلى إدخال الشعر التمثيلي، موضوعاً ومترجماً إلى العربية، وفي مساعي العديدين غيرهم ممن لم يتوقفوا حتى أيامنا هذه عن تتبع الصنيع الشعري الجديد ـ وربما القديم، ولكن غير المعروف في العربية ـ لا في أوروبا وحدها وإنما في أمريكا الشمالية والجنوبية وفي اليابان وغيرها أيضاً، وتقليده أو التأثر به.

وهذه استهدافات يقصدها الشاعر، وتقع في باب التشوف، وربما التماهي أحياناً، مع صنيع شعري ـ أو مع ثقافة ـ معين على أنه الأكثر تجدداً وحداثة، ما يدعونا إلى النظر إلى المقاصد هذه لا من وجهة تناصية وحسب، وإنما من وجهة أناسية أيضاً: تعويل النص الحديث على علاقة «إطلاعية»، لا عيشية، في تجديد الأشكال والمعاني، ما يمكن نسبته إلى ثقافة «استعمالية» ـ حتى لا نقول: استهلاكية ـ لا إنتاجية، وهو يشير في ذلك، لا إلى هشاشة التأصل الحداثي في النخب الثقافية وحسب، وإنما أيضاً إلى دونية موقع الثقافة عموماً في تبادلات المجتمع نفسه.

ذلك أننا لو ننظر، على سبيل المثال، إلى ما قام به شاعر، مثل لوتريامون، في باب التناص، في تحويل المقاصد الطوعية عن مدلولاتها واستعمالاتها التي عاد إليها، لبان لنا، أن التجديد يقوم على تعالق مع نصوص سابقة ومزامنة للحظة الكتابة، ولكن على أساس أن النص «ممارسة منتجة لمعنى ما» ـ دون أن يعني المعنى رسالة مدبرة أو مطلوبة ـ فلا تكتفي بنقله، أو بتضمينه، أو بمحاكاته، أو باستيحائه، وإنما تعمل على قلبه، وعلى جعله محل نزاع في خطاب المتكلم نفسه. وهو ما أبانته كريستيفا في كتابها المذكور أعلاه، إذ أشارت إلى أن «التملك يتحقق دوماً [عند لوتريامون] من باب النفي»، على أنه نفي لساني وغير لساني كذلك؛ أي ينفي الشاعر المواد التي يعود إليها في مبناها اللفظي فلا يوردها كما كانت، وفي مبناها غير اللساني، أي حمولاتها الاعتقادية وغيرها التي تصلها بـ «الظروف الحوارية». تفيض كريستيفا في شرح الأحوال المختلفة للنفي هذا، إلا أن ما يعنينا من هذه الأحوال كلها، هو تحققنا من كونها عمليات «إنتاجية»، وتصدر بالتالي عن «أنا» ـ أو «ذات» ـ مندرجة في صورة عيشية وفكرية في آن في ما تكابده وتعاني منه وتسعى إلى التعبير عنه. وتتحقق في الأحوال التناصية هذه عمليات «انزلاق» ـ حسبما تسميها الناقدة ـ تشير إلى «التخلي عن موقع التحكم بالنص بوصفه فعلاً تخاطبياً»[٥٤]، ما يعني أن النص لا يشتمل على خطبة

مركزة، بل على تعبير مأزوم، لا متسق ولا مبرم كما هو عليه الحال فى حداثتنا الشعرية التى تجمع غالباً بين مقاصد الحق الإيديولوجى وتركة «الفحولة».

٤ ـ التناص ذو الأساس الأناسى

أبنّا أعلاه أن كل نص، لاسيما العربى الحديث منه، واقع فى علاقات تناصية بالضرورة، وأن على الدراسة اللسانية، بالتالى، أن تخص التناص بجانب مناسب له فى كل مستوى من مستويات قراءتها. وهو ما دعانا إلى نقد نظريتى «المقارنة» و «المقابلة» التقليديتين، وإلى السعى إلى قراءة، «تناصية»، هى أكثر واقعية فى تعرفها أحوال التنصيص التى تسم فى صور متزايدة النص الحديث، العربى وغيره. إلا أن هذا السعى لا يجنب القراءة اللسانية نفسها النقد، أو مراجعة حدود عملها، ذلك أن التناص لا يحصر القراءة اللسانية فى حدود النص، «فى ذاته» كما قلنا، أو فى عناصره المعدودة والمحسوبة فى بنية مغلقة، وإنما يفتحها على التاريخ الأدبى، ومنه على تاريخ التبادلات فى مجتمع ما، أى على «ظروفه الحوارية»، أى النص فى منظور أناسى (أنثروبولوجى).

إلا أننا ننتبه، من جهة ثانية، إلى أن «التناص» قابل لأداء دور أوسع إذا جاز القول، لا فى التحليل اللسانى للنصوص الشعرية وحسب، بل لسائر أصناف النصوص، من السردية حتى الفكرية المحضة، وما يقوله بنيس عن «موسوعية» العناصر النصية فى الشعر العربى الحديث يصح فى غير باب كتابى عربى، ومنذ «عصر النهضة» تحديداً. وكنا قد تنبهنا أعلاه، عند مناقشة تعريفات «التناص»، إلى أن بعض الدارسين يميلون إلى النظر إلى التناص على أساس «إدراكى»، وإلى ربطه بأنظمة سيميولوجية أخرى واقعة فى المجتمع، ما يعنى أن النص متعالق مع غيره، وينسج تعييناته فى سبل حوارية متعددة، منها مع نصوص سابقة أو مزامنة له، ومنها مع «مناخات» وجدالات وإلحاحات واقعة فى تبادلات المجتمع.

التناص واقع فى غير مجال من مجالات التبادل، ويستدعى طرقاً فى المعالجة تتعدى النص الشعرى. هكذا بدا لنا مفيداً الجنوح بهذا المفهوم، أى التناص، صوب مجالات عمل جديدة، لا تقصره، كما بدا ذلك فى دراسات الفرنسيين والإيطاليين، على الوقائع النصية ضمن اللغة، نفسها، بل إلى غيرها من اللغات، وإلى غير لغة ـ إذا ما تطلب الأمر فى النصوص نفسها ـ فى النص الواحد أحياناً. والجنوح به أيضاً إلى مساع لا تطاول النصوص الشعرية وحسب، بل غيرها أيضاً من النصوص، أى كل مدونة يقوم بناؤها على علاقات تصلها بغيرها. نشدد على ضرورة «توسعة» حمولات وتعيينات هذا المصطلح، لأننا نرى فى الكتابة الحديثة حقلاً خصباً نتحقق فيه من حضور «التناص» بوصفه «فاعلاً نصياً» ـ حسب تعبير كريستيفا ـ فى عدد كبير منها. وهذا ما نتحقق منه فى صورة مزيدة فى عالم بات شديد التفاعل و... «التناص» بين أطرافه ونصوصه المتباعدة، حتى إننا نستطيع القول إننا ننتقل من المجال الكتابى «المنغلق» إلى المجال الكتابى «المتفاعل».

وحاجاتنا العربية واسعة فى هذا المجال؛ لأن «التناص» قابل لأن يكون السبيل الأنسب فى تناول أصناف الكتابة العربية، لا القديمة وحسب، بل الحديثة خصوصاً، منذ «عصر النهضة» تحديداً، ذلك أنه «عهد مثاقفة» فى المقام الأول، أى عهد الدخول فى علاقات تناصية، لازمة ومطلوبة فى آن. وهذا ما يدعونا إلى طرح السؤال: ألا يمكننا أن نرى استعمالا جديداً للسبيل «التناصى»، وفى مجال الأنثروبولوجيا الثقافية تحديداً، أى سبيل دراسة وقوع الجماعات البشرية، والثقافات عموماً، والأنماط السلوكية، والقيم والتصورات، فى علاقات «تناصية»، هى الأخرى، بعضها طبيعى أو «واجب»، وبعضها الآخر مفروض وربما «قهرى»؟ وكيف لنا أن نفهم العمليات «النهضوية»، التى أدت إلى اتصالنا وتعرفنا، وإلى «تملكنا»، فى كيفيات مختلفة من «التبيئة»، لمصادر ومنتجات وأجناس عديدة، من المطبعة والمسرح والجريدة حتى فكرة الديمقراطية الأوروبية والرواية وقصيدة النثر، إلا بوصفها علاقات «تناص» مميزة؟!

والتوسعة التى تطاول هذا المفهوم لا تقصره ـ وحسب ـ على فهم عمليات «التملك»، وإنما تمكننا أيضاً من فهم النوازع والمسالك التى تطلب «التناص»، على أنها

نوازع تشوفية، طالبة الثقافة ـ والقيمة ـ في نص واقع خارج لغتها وثقافتها: التناص، إذن، سبيلاً إلى دراسة ثقافتنا في سياق أوسع، يدرجها، من جهة، في إطار العملية «النهضوية» المستمرة، على أنها فعل «مثاقفة» متماد، كما يتم فيها، من جهة ثانية، تناول النصوص ـ على أنواعها ـ انطلاقاً مما تقوم عليه من تحويرات وتملكات و«تبيئة». ومعها نثير الأسئلة التالية: هل يعني هذا أن مؤدى هذا السبيل يجعلنا نتناول حاصل «الحداثة»، في نهاية المطاف، لا على أنه فعل تأثر وتأثير وحسب (وهو ما يحصل في العلاقات «الطبيعية»، إذا جاز القول، بين الثقافات كما بين المؤلفين)، بل على أنه، أي هذا الاتصال في صيغته التشوفية في هذه الحالة، ناتج عن علاقة «تناصية»، كان للثقافة الأوروبية ـ مع الأمريكية حالياً ـ أن تؤدي الدور الأول والأصل والمبتكر، أي دور «الفاعل النصي» في النص المحلي؟ وهل يعني هذا أن مــؤدى هذا السبيل التناصي يجعلنا نتبين الحالة التاريخية والنصية، التي تأسست في عهد المثاقفة ووفق شروطها، على أنها أدت إلى تغيير وضعية النص العربي في علاقته الواجبة اللازمة بتناصه الداخلي، وجعلته ينتظم بالتالي وفق مقتضيات علاقة «غيرية» باتت فيها للعناصر «الاختيارية» و«الاستنسابية» ـ أي «الخارجية»، باختصار وتسرع ـ أن تؤدي دور المثال وتحدد مقاييس الاحتكام وتعين المآل؟

نعلق الإجابة في هذه الدراسة عن هذه الأسئلة وغيرها، مكتفين بالقول إن هناك مساراً للمثاقفة، لا يمكننا أن نجمله كله في معنى واحد ونعسفي بالتالي لحركته وأحواله، أي المعنى الواحد والمتشابه. فما كان يصح في شوقي لا يصح في أدونيس، أي أن فعلهما يقوم وفق «علاقات تناصية» مختلفة ومتفاوتة. وما يصح في استيراد «التوموبيل» ـ كما جرت تسمية «السيارة» للمرة الأولى في العربية ـ لا يصح في تعلم عادات الذهاب إلى الأمكنة الثقافية «العامة» ـ المسرح، المكتبة العامة ... ـ على أنها علاقات «تمدين»، منذ «عصر النهضة»، ولا في «تقبل» قصيدة النثر والطلب عليها في الكتابة العربية. إن هذه الأمثلة كلها تنتسب إلى أطوار في المثاقفة، بوصفها عهداً لتعرف الغير، للأخذ منه، ولاعتماد و«تبيئة» ما يقترحه في مثاله الثقافي والتمديني والتحديثي، سواء في المنتجات أو في العادات والسلوكات أو في القيم والتمثلات والتصورات.

هذا يدعــونا، إذن، إلى دراســة مــيــادين «التناص» ومقاصده وأشكاله المختلفة، كما يدعونا إلى التنبه إلى أن التناص يمر في أطوار، هو الآخر: فما كان جلياً في علاقات التناص، أي في علاقات التأثر النافرة، يصبح، لاسيما في أيامنا هذه، أشد خفاء وتعقيداً ومعاينة بالتالي، خاصة أن الكاتب الحديث يعدد، في أعمال بعضهم، مصادر التناص في العمل الواحد، من جهة، عدا أنه يتخفف من سبيل المحاكاة أو يحسن، في حال لجوئه إليها، إلى عمليات «تملك» حاذقة.

الهوامش:

١ ـ عدنا إلى الطبعة الثانية التي صدرت عن «المؤسسة العربية للدراسات والنشر» في بيروت في العام ١٩٩٦، وإليها تحيل الصفحات اللاحقة.

٢ ـ م. ن. ص ٧.

٣ ـ م. ن.، ص ١٠.

٤ ـ م. ن.، ص ١٢.

٥ ـ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : **Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage**, Paris: Seuil, 1995.

٦ ـ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris: Seuil, 1972.

٧ ـ **op. cit.**, p. 446.

٨ ـ **Dictionnaire de linguistique** : Paris: Larousse, 1973.

٩ ـ Julia Kristeva : **La révolution du langage poétique**, Paris: Seuil, 1974.

١٠ ـ الذي يورد آراءه الباحث الفرنسي فرنسوا راستييه، في كتابه: François Rastier : **Sens et textualité**, Paris: Hachette, 1989.

١١ ـ **op. cit.**, p. 29.

١٢ ـ Gérard Genette : **Palimpestes**, Paris: Seuil, 1982.

١٣ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 29.

١٤ ـ M. Arrivé : **Langages**, 31, p. 61.

١٥ ـ الآمـدي: **الموازنة**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الباز للطباعة والنشر، د. ت؟، ص ص ١٠ ـ ١٢.

١٦ ـ ونرى عينات كثيرة منها في كتاب العمدة لابن رشيق (**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢)، ويقول في «باب السرقات وما شاكلها»: «وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل» (ص٢/ ٢٨٠)، ناقلاً عن غيره بعض أصنافها وتعريفاتها، مثل: السرق والغصب والإغارة والاختلاس والاصطراف والاختلاب والاستلحاق والانتحال والاسترداف والاهتدام والنسخ والنظر والملاحظة والموازدة وغيرها الكثير (ص ص ٢/ ٢٨٠ ـ ٢٩٤).

١٧ ـ إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦، ص ١٦٢.

١٨ ـ يمكننا أن نسرد عدداً من الكتب والدراسات العربية، التي صدرت منذ ذلك الوقت، والتي تخصصت بدراسة أوجه المقارنة بين نصوص عربية ونصوص أوروبية: محمد شاهين في **أثر إليوت في شعر السياب وعبدالصبور**، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١)؛ ومحمد عبدالحي في: **الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر** (القاهرة، ١٩٧٨)، وفي **أنشودة المطر**: إليوت وشيلي والتراث العربي. (مجلة **المعرفة**، أكتوبر، ١٩٧٨)؛ وسعيد علوش في الترجمات العربية بين المثاقفة والمقارنة» (مجلة **الثقافة الأجنبية**، العدد ٥ و٦، سنة رابعة، بغداد، ١٩٨٤)؛ وأحمد عبدالعزيز: «أثر لوركا في الأدب العربي المعاصر» وعبدالحميد إبراهيم: «جريمة قتل ... بين إليوت وعبدالصبور» في مجلة **فصول**، عدد ٢، وغيرها.

كما يمكننا ذكر محاور خاصة بالنقد المقارن في عدد من المجلات العربية: مجلة **عالم الفكر**، أكتوبر ـ نوفمبر، الكويت، ١٩٨٠؛ مجلة **فصول** المصرية، الجزء الأول، العدد الثالث، أبريل ـ مايو يونيو، ١٩٨٣، والجزء الثاني، العدد الرابع، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر، ١٩٨٣؛ ومجلة **الموقف الأدبي**، السورية، العدد ١٨٦، تشرين الأول ١٩٨٦ وغيرها. كما نذكر أيضاً **أعمال الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب**، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، جوان (حزيران)، ١٩٨٥، وغيرها.

١٩ ـ محمد بنيس في كتابيه: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة تكوينية**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩؛ و**الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ـ ٣: الشعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠؛ ومحمد مفتاح في كتابه **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

٢٠ ـ محمد بنيس **الشعر العربي الحديث... ـ ٣ ...**، ص ١٨١.

٢١ ـ م. ن، ص ١٨٨.

٢٢ ـ محمد مفتاح: م. ن، ص ١٣١.

٢٣ ـ Kamal Kheir Beik : **Le mouvement moderniste dans la poésie arabe contemporaine**, Publications orientalistes de France, 1978, pp 138 - 141.

هنا ما سعى إلى تبيانه، ضمن مسعى آخر، الشاعر سامي مهدي، إذ عرض تعريفات نقدية لعدد من السرياليين الفرنسيين، وأخرى لأدونيس، في المسائل التالية: الرفض، الهدم، البحث عن واقع أسمى (فوق الواقع)، رفض العقلانية والمنطقية، اللحظة السريالية، الشعر والسحر، الشعر والجنون، الشعر والاكتشاف، الشعر واستقصاء المجهول، رؤية جديدة للأشياء، الصيغ الجديدة، براءة الكلمة، الشعر والتزيين، وخلص منها إلى القول: «في ضوء ما تقدم من نصوص يتضح لنا أن أدونيس كان عيالاً في مفاهيمه على التراث السوريالي... وما نجده في تنظيرات أدونيس من المفاهيم السوريالية يمكن أن نعثر له على مطابقات في شعره. وقد لا يتسع المجال هنا لاستقصاء هذه المطابقات، ولكن العارفين بشعر أدونيس لا يفوتهم أن يلاحظوا أن الرفض، والتمرد، والهدم والانقطاع، والتجاوز، والمغامرة، والرؤيا، الحلم، والنبوءة، والجنون، والمجهول، والمطلق، والبحث، والكشف، والفتح، والتحول، والإشراق، وغير ذلك من مفردات القاموس السوريالي، هي، في الوقت ذاته، محور قاموسه الشعري»: سامي مهدي: **أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة في حداثة مجلة «شعر» بيئة ومشروعاً ونموذجاً**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ١٧٠ ـ ١٧١.

٢٤ ـ رائد هذا المسعى هو الباحث الروسي ميخائيل باختين الذي نظر إلى النص الأدبي وفق «المبدأ الحواري» الذي يؤسسه، على أساس أن النص مسعى حواري مع ما يحيط به.

٢٥ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 16.

٢٦ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 30.

٢٧ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 31.

٢٨ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 31.

٢٩ ـ سالك المطلبي في كتاب: **الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين**، المحور الرابع في جلسات الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري التاسع: **اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر**، إعداد: عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩، ص ص ٢٩٧ ـ ٣٤١، والشاهد ص ٣٢٥.

٣٠ ـ وهي مبوبة وممنهجة في كتاب أ. ج. جريماس

A. J. Greimas : **Essais de sémiotique poétique—col.-**, Paris: Larousse, 1972, p. 11-12.

واعتمدناها في كتابنا **الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

وقعنا، بعد كتابة هذه الدراسة، على فصل لافت لمحمد مندور، في كتابه **النقد المنهجي عند العرب** (مكتبة نهضة مصر، الفجالة ـ مصر، د. ت.)، يدرس فيه «السرقات» ص ص ٣٥٢ ـ ٣٦٩)، ويخلص فيه، بعد عرض آراء القدماء في

المسألة، إلى ضرورة التمييز بين أصنافها: «الاستيحاء»، وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمعان جديدة مما قرأه؛ «واستعارة الهيكل»، وهي أن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته عن مواد سابقة «وينفث الحياة في هذا الهيكل»؛ «والتأثر»، وهو أن يأخذ الشاعر أو الكاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب تلمذاً أو دون وعي؛ «والسرقات»، وهي «لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها»، ولا يلبث أن يضيف: «وهذا (أي السرقات) قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستنيرة» (ص ٣٥٤).

٣١ ـ استبعدنا من المستويات، والمواد هذه، الشأن الصوتي ـ الإيقاعي الصرف، بعد أن تحققنا من كون المستوى هذا ما حظي في عمليات التفاعل الثقافي ضمن مجال الشعر العربي الحديث بأعمال تأثر بينة، فيما خلا قصيدة النثر طبعاً التي تتناولها في مسألة الجنس الأدبي أدناه. وكان بإمكاننا، بالمقابل، منح الشأن الخطي لظهور القصيدة العربية الحديثة فوق الورق الطباعي عناية دراسية ما، بعد أن لاحظنا، في دراسة لنا، ثم في فصل من أحد كتبنا، تأثر الشعراء العرب الحديثين بتجارب أوروبية وأمريكية، مثل تجارب أبولينير أو «الشعر البصري» وغيرها راجع دراستنا: الشكل الخطي للقصيدة العربية الحديثة، مجلة دراسات عربية، العدد ٩، ١٩٧٨، بيروت، ص ٩٩ ـ ١١١، وكتابنا المذكور أعلاه ص ص ١٣ ـ ٣٧.

٣٢ ـ درس المستشرق الألماني شتيفان فيلد هذه القصيدة اللافتة في شعر السياب، بل في الشعر العربي الحديث، ملاحظاً أننا لا نقع، فيما خلا هذه القصيدة، على أية آثار تذكر للثقافة الصينية في الشعر العربي الحديث: «بابل هي شنغهاي: ما هو صيني لدى بدر شاكر السياب»، مجلة عيون، ١٩٩٥، السنة الأولى، العدد١، تصدر عن منشورات الجمل في ألمانيا، ص ص ٩ ـ ٢٠.

٣٣ ـ Gérard Genette : **Introduction à l'architexte**, Paris: Seuil, 1979.

ويخلص جينيت في الصفحة ٦٦ من هذا الكتاب، بعد تنقيب تاريخي ونقدي عن المسألة هذه، إلى القول: «إن القسمة الرومانسية واللاحقة عليها ما عادت تعتبر الغنائي والملحمي والدرامي مثل مقامات للقول وحسب، وإنما مثل أجناس أدبية فعلية، لها في تعريفاتها عناصر مضمونية أي تعمل من كل جنس أدبي خاصاً بمضمون ما، وإن كانت ضبابية».

٣٤ ـ هناك محاولات محدودة وجزئية وغير معللة بقدر كاف في معالجة هذه المسألة، منها ما يجعل البحور البسيطة، على سبيل المثال، سابقة على غيرها من البحور الممتزجة؛ ومنها ما يجعل عدداً من البحور، مثل الرجز والهزج سابقة، هي الأخرى، لغيرها، على أنها مرتبطة بالغناء العفوي أو بالحداء؛ ومنها ما ينسب أنواعاً شعرية، مثل الطرديات والخمريات إلى العصر العباسي، تحديداً، إلى غير ذلك من التحققات غير الكافية بعد في هذا النطاق.

يقترح نجيب محمد البهبيتي، على سبيل المثال، دراسة أشكال الشعر العربي الأولى انطلاقا من التشابه الحاصل بين القصيدة المروية على وزن الرجز، وهي عنده مثابة «النثر المسجوع»، وبين سجع الكهان المعروف في الجاهلية: **الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، طبعة أولى، ١٩٨٧، ص ٤٣٦. ويتوصل الباحث عادل سليمان جمال مؤخراً في دراسة موفقة، إلى تعيين، بل إلى ترجيحات ما في «عمر» الشعر الجاهلي، إذ تضيف دراسته، حسب قوله «أكثر من قرن من الزمان إلى عمر اللغة العربية، وبالطبع الشعر الجاهلي»: «عمر الشعر الجاهلي عود على بدء»، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص ٣٠٦.

٣٥ ـ غير شاعر عاد إلى متن الأساطير القديمة في مسعى محاكاتي أكيد: عباس محمود العقاد اعترف أن قصيدته «فينوس على جثة أدونيس» لم تكن سوى ترجمة حرة لعمل شكسبير (**ديوان العقاد**، أسوان، ١٩٦٧، ص ٢٥)، وهذا ما فعله المازني في قصيدته «الراعي المعبود» (**ديوان المازني**، الجزء الثاني، القاهرة، ١٩١٧، ص١٦١)، أما إلياس أبوشبكة فعاد إلى القصص الديني (شمشون ودليلة، لوط وبناته...) وغيرهم.

وهذا ما قام به أيضاً الشعراء المحدثون، أو «التموزيون» كما أطلقها جبرا إبراهيم جبرا عليهم، في مسعى محاكاتي مختلف، إذ أخذوا بصنيع إليوت الشعري القائم على الجمع بين الماضي، ومنه الأسطورة تحديداً، وبين الحاضر. وهو ما يؤكده عدد من الكتب التي تؤرخ للشعر العربي الحديث، مثل كتاب كمال خير بك المذكور، أو كتاب أسعد رزوق **الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر** (الصادر، بداية، في دراسة، في مجلة **آفاق**، صيف ١٩٥٩) الذي يؤكد فيه: «وقد نسج الكثيرون من شعرائنا المعاصرين على منوال إليوت وتبنوا أسلوبه وتكنيكه وبعض رموزه. وقد يكون بينهم من تبنى شيئاً من مضمونه ومواقفه ومعتقداته» (الطبعة الثانية، دار الحمراء، بيروت، ص ١٦).

إلا أننا توصلنا في دراسة لنا، بعنوان «تواشجات الإيديولوجية والحداثة: أنطون سعادة وأدونيس»، إلى الوقوف على أسباب أخرى أدت إلى تناول الأسطورة في الشعر المعاصر، منذ ثلاثينيات هذا القرن، وهي دعوة المفكر أنطون سعاده، «زعيم» الحزب السوري القومي الاجتماعي، أعضاء الحزب وغيرهم، إلى «بعث الروح في الأساطير السورية القديمة»، وحسب عبارته، وهو ما فعله شعراء في هذا الحزب آنذاك، مثل سعيد عقل («بنت يفتاح»)، ويوسف الخال («هيروديا») وأدونيس (الملاحم الشعرية: «معزوفة الدم»، «دا هانيبال» و«دليلة»، والمسرحيات الشعرية: «ديدون» و«جلجامش»...) وغيرهم.

٣٦ ـ Susanne Bernard : **Le poéme en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours**, Paris: Librairie Nizet, 1959.

راجع: أدونيس: «في قصيدة النثر»، مجلة **شعر**، العدد الرابع عشر، ١٩٦٠، ص ص ٧٥ ـ ٨٣؛ ومقدمة ديوان **لن** لأنسي الحاج، دار مجلة شعر، بيروت، في السنة نفسها.

٣٧ ـ خليل مطران: المجلة المصرية، عدد ١٥ أغسطس (آب)، سنة ١٩٠١.

٣٨ ـ أحمد زكي أبوشادي: مجلة **أبوللو**، المجلد الأول، يونيو، (حزيران)، ١٩٣٣، ورد في كتب عبدالعزيز الدسوقي: **جماعة أبوللو**، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧١، ص ص ٣٣٣ ـ ٣٣٥.

٣٩ ـ إبراهيم ناجي مقدمة **أطياف الربيع**، مجموعة أبي شادي الشعرية، ١٩٣٣، ورد في المرجع أعلاه، ص ص ٣١٥ ـ ٣١٧.

٤٠ ـ مجلة **شعر**، العدد ٥، بيروت، ص ص ١٤٦ ـ ١٥٠.

٤١ ـ محمد الماغوط: مجلة **مواقف**، العدد ٢، ١٩٦٩، بيروت ص ٧٣.

٤٢ ـ يمكن العودة إلى غير كتاب في العربية درس تأثرات الشعر العربي الحديث بالسيريالية، مثل كتاب **أندره بريتون** لكميل قيصر داغر (دار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩)، الذي تضمن ملحقاً خاصاً بعنوان: «بريتون عربياً؟ أو السوريالية في بلادنا» ص ص ١٠٩ ـ ١٦٩، ويتوقف فيه عند أربعة شعراء: أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبوشقرا وعبدالقادر الجنابي بالإضافة إلى علاقات مجلة شعر عموماً بالنزعة السيريالية.

كما درس الشاعر عصام محفوظ هذه التأثيرات في كتابه: **السوريالية وتفاعلاتها العربية** (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧)، وتوقف فيه عند غير تجربة عربية، في مصر وسوريا ولبنان والعراق، ولحظ فيه أن التأثرات قد لا تتحقق مباشرة، وعبر النصوص الأصلية، بل عبر نصوص رديفة أو مترجمة مثل تعرف شعراء المجلة العراقية **الشعر ٦٩**، على سبيل المثال، على «البيانات» السيريالية في نصوص جزئية عنها وبالإنجليزية، لا بالفرنسية، ص ١٠١.

ويمكن العودة أيضاً إلى كتاب سامي مهدي: **أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة «شعر» بيئة ومشروعاً ونموذجاً**، سبق ذكره، الذي درس فيه تأثرات مجلة «شعر» بالحداثة عموماً، وبالمواقف السيريالية خصوصاً.

٤٣ ـ يمكن العودة إلى دراسة فخري صالح: «يانيس ريتسوس في الشعر العربي المعاصر: ولادة قصيدة التفاصيل»، في كتاب **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، تحرير: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة أولى، ١٩٩٥، ص ص ١٤٣ ـ ١٦٠؛ وكنا قد تطرقنا في دراسة نقدية لنا، بعنوان «قصيدة الشباب: أسئلة الحداثة وتحدياتها»، (الحلقة النقدية في مهرجان المربد الشعري، بغداد، ١٩٨٧)، لهذه المسألة التناصية وغيرها.

٤٤ ـ Roland Barthes : **Mythologies**, Paris: Seuil, 1957, p. 204.

٤٥ ـ Julia Kristeva : **op. cit.**, p. 338.

٤٦ ـ النفري: **المواقف**، موقف نور، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٤، ص٧٢.

٤٧ ـ أدونيس: «**الأعمال الشعرية الكاملة**»، المجلد الأول، دار العودة، طبعة رابعة، ١٩٨٥، بيروت، ص ٥٢٧.

٤٨ ـ غير كاتب، مثل عادل عبدالله، وإسماعيل الدندي، والمنصف الوهايبي وغيرهم توقف أمام أحوال التناص في شعر أدونيس وكتاباته، وأصدر الكاتب كاظم جهاد كتاباً في هذه القضية، اجتمع فيه العديد من المواد، وتعود إلى كتاب قدماء، مثل النفري والبسطامي والأصمعي والمسعودي والمعري وابن الأثير وغيرهم، أو إلى شعراء أجانب، مثل بودلير، وأوكتافيو باث وسان ـ جون بيرس وغيرهم، ورأى فيه أن ما قام به أدونيس انتحال ليس إلا، مميزاً بين «السرقة»، وهي عنده، نقلاً عن أحد القدماء، «نقل معناه دون لفظه»، وبين «الانتحال، وهو عنده «نقل معنى الآخر ولفظه كيهما معاً»: **أدونيس منتحلاً**، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٦.

٤٩ ـ أنسي الحاج: **لن**، دار الجديد، بيروت، طبعة ثالثة، ١٩٩٤، ص ٤٤.

٥٠ ـ أنسي الحاج: **ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة**، دار الجديد، بيروت طبعة ثالثة، ١٩٩٤، ص ١٠٣.

٥١ ـ أنسي الحاج: **لن**، ص ٥١.

٥٢ ـ أنسي الحاج: م. ن، ص ٧٨.

٥٣ ـ رغم أن ما يفعله بعض الأدباء العرب لا يعدو كونه، في بعض الأحوال، عمليات نقل حرفي أو محور لمقالات ودراسات أحياناً ولقصائد أجنبية أو عربية أحياناً أخرى، دون أن ينصرفوا إلى التناص في لعبة بينة، بل «يتسترون» عليها، ولا يلبثون أن يصححوا ما سبق لهم أن أخفوه، بحجج واهية، مثل سقوط المزدوجين أو الهلالين!

٥٤ ـ Julia Kristeva : **op cit.**, p. 343.

قصيدة النثر العربية:
الإطار النظرى والنماذج الجديدة

فخرى صالح*

تنتسب الصياغة النظرية لمفهوم قصيدة النثر العربية إلى أفق الاحتكاك بالآخر، إلى المثاقفة والترجمة وإعادة تشكيل المفاهيم النظرية فى ضوء التجارب الشعرية الجديدة التى أرادت التخلص من ثقل الموروث وضغط عمود الشعر العربى. وعلى الرغم من مرور ما يزيد على ثلث قرن على ظهور التجارب الشعرية الأولى لقصيدة النثر العربية على صفحات مجلة «شعر»، فإن التأصيل النظرى لهذا الشكل الشعرى لايزال ضعيفا بسبب عدم حسم الجدل حول شعرية قصيدة النثر وإمكان عدّها شكلا من أشكال الكتابة الشعرية العربية، مثلها مثل قصيدة التفعيلة التى استطاعت انتزاع اعتراف الذائقة الشعرية بعد أن حققت اعترافا نقديا بها. والحقيقة أن قصيدة النثر قد استطاعت خلال العقدين الأخيرين أن تنتزع الاعتراف النقدى بها. لكنها لم تستطع اختراق حصن الذائقة الشعرية العربية التى مازالت تفصل فصلا تاما بين حقلى الشعر والنثر، مستندة فى فصلها هذا إلى ضرورة وجود إيقاع وزنى تستطيع الأذن تعرفه والتمتع بترديد صداه فى الشعر. وإذا كنا نعثر على كثير من قصائد التفعيلة فى مناهج تدريس الأدب فى المدارس الثانوية، وكذلك فى مناهج تدريس الأدب فى الجامعات العربية، فإن قصيدة النثر لم تستطع ـ حسب علمى ـ أن تخترق قلعة التعليم الثانوى، وربما قلعة التعليم الجامعى فى الكثير من الجامعات العربية. ويشير هذا الغياب إلى عدم تحصيل اعتراف الذائقة السائدة وتواصل الشكوك حول إمكان انتساب قصيدة النثر إلى عالم الإبداع الشعرى.

إن تخلص قصيدة النثر من شرط الوزن والموسيقى يقف حائلا دون استقبال الذائقة السائدة لهذا الشكل الشعرى وتقبله بوصفه واحدا من الروافد الجديدة فى نهر الشعر العربى. ومع ذلك، فقد استطاعت قصيدة النثر، بما أنجزه

* كاتب وناقد، الأردن.

جيل الخمسينيات[1] فى الشعر العربى وما أنجزه شعراء جدد ظهروا فى السبعينيات والثمانينيات، أن تكوّن لنفسها مجموعات قرائية تتذوقها بصفتها شعرا مثلها مثل قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية. ولكن هذا الإنجاز الذى استطاعت قصيدة النثر تحقيقه خلال العقدين الأخيرين لايعنى أن الجدل قد حسم على الصعيد النقدى لصالح التحاقها بكتاب الشعر العربى، ولا يعنى أن الذائقة الشعرية السائدة سوف تتخلص من شكوكها قريبا، وتعلن قبولها لهذا الشكل الشعرى فى مناهج دراسة الأدب فى الجامعة والمدارس الثانوية.

ولعلنا لهذا السبب نجد أنفسنا مدفوعين إلى تأكيد مشروعية قصيدة النثر العربية من خلال إلقاء الضوء على النماذج المشرقة من هذه القصيدة لتوسيع دائرة قرائها، والتأثير على الرأى العام السائد بين طلبة الجامعات والمدارس الثانوية حول أن هذا اللون من الكتابة لا ينتمى إلى حقل الكتابة الشعرية بل هو نثر فنى أساساً. إن منجز قصيدة النثر بحاجة إلى تسليط ضوء النقد عليه لتقريبه من الذائقة الشعرية وتوسيع دائرة قرائه.

-١-

لكن قبل الخوض فى القراءة النصية لبعض نماذج قصيدة النثر، أريد أن أجمل بعض النقاش الذى دار حول قصيدة النثر، منطلقا من أطروحة سوزان برنار فى كتابها (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، الصادر عام ١٩٥٩، الذى أثرت الأفكار الواردة فيه تأثيرا عميقا على شعراء قصيدة النثر العربية. ترى سوزان برنار أن:

> الشعر يرتبط بحكم أصوله بالموسيقى ومن ثم بفكرة الوزن. ولكن إيقاع الجملة وعلاقات النغمات بالمعانى، والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للإيحاء الذى يضاف لمحتواها الواضح المحض، والصور إنما هى مستقلة عن الشكل المنظوم شعرا[2].

ويتركز مشروع برنار فى استحداث مفهوم للشعر انطلاقا من نماذج قصيدة النثر الفرنسية نفسها. وما يهمنا فى مشروع الناقدة الفرنسية هو أن ظروف الرفض التى مرت بها قصيدة النثر الأوروبية تتكرر فى العربية، استنادا إلى مبدأ الضرورة الوزنية فى الشعر. وهى تعلن فى العبارة التى اقتبسناها أعلاه ارتباط الشعر بالموسيقى وإهمال العناصر الأخرى التى تحقق الشعرية، من إيقاع الجملة والقوة الإيحائية للكلام والصور الشعرية، لصالح النظم الشعرى. إن ما كان يجعل الشعر شعرا هو الوزن والموسيقى الخارجية التى تميزها الأذن. وبسبب هذا التصور الضيق لمفهوم الشعرية، أخذ الشعراء فى أوروبا وأمريكا يعيدون النظر فى مبدأ الشعرية نفسه. وأصبح الشاعر «يرفض وسائل الرقى الآلية جدا للشعر الموزون المقفى، ويطلب «مفاتن» أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع، وبين التجربة الشعرية واللغة التى تترجمها». (ص: ٦٧) ونتيجة لبحث الشاعر عن مكونات أخرى للشعرية ولدت قصيدة النثر «من تمرد على قوانين علم العروض - وأحيانا على القواعد المعتادة للغة». (ص: ٢٠)

نتوصل مع سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر الأوروبية قد أحدثت انشقاقا فى مفهوم الشعرية. لقد تمردت على الوزن والقافية واعتمدت شروطا أخرى لتحقيق الشعرية. وتتمثل هذه الشروط الجديدة - التى أراد الشاعر التعويض بها عن شرطى الوزن والقافية - فى الوحدة والمجانية والإيجاز (ص ص : ٢٣ - ٢٤). وفى موضع آخر، تجمل برنار هذه الشروط واصفة إياها هذه المرة بأنها «كلية التأثير والمجانية والكثافة». (ص: ١٥١) وتعنى برنار بالوحدة «الوحدة العضوية»؛ نمهما كانت. «القصيدة معقدة وحرة فى مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة، وعالما مغلقا، خشية أن تفقد صفتها من حيث هى قصيدة»، أما بالمجانية فتعنى أنه «ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها»، وإذا استخدمت القصيدة «عناصر سردية وصفية، فذلك بشرط تسميتها و«تشغيلها» فى مجموع ولأغراض شعرية بحت». إن فكرة «اللازمنية» وعدم تطور القصيدة إلى هدف بعينه وعدم عرضها سلسلة أفعال أو أفكار، هى المحددات الرئيسية لشعرية قصيدة النثر من وجهة نظر سوزان برنار. ويضاف إلى هذه الشروط شرط أساسى هو «الإيجاز»، فقصيدة النثر،

حسب الناقدة الفرنسية «يجب أن تتلافى الاستطراد فى الوعظ الخلقى (...) كما عليها أن تتلافى التفصيلات التفسيرية». ويمكن رد فكرة «كلية التأثير» التى تضيفها برنار فى موضع آخر من كتابها، إلى إدجار آلن بو الذى طالب فى كلامه عن الشعر والقصة القصيرة بوحدة الانطباع وكلية التأثير قائلا إنه «لا وجود للقصيدة الطويلة»، والمقصود بالقصيدة الطويلة هو تناقض حاد فى المصطلحات». أما الكثافة، التى طالبت بها برنار شاعر قصيدة النثر، فإنها تعنى الإيجاز والقدرة على الإشعاع ولانهائية الإيحاءات (ص: ١٥١).

لكن هذه الشروط التى توردها برنار معيارا لقصائد النثر تظل شروطا غامضة شديدة النسبية لا تمتلك صرامة المعايير الشكلية الكلاسيكية التى تربط مفهوم الشعر بالوزن والإيقاع الموسيقى. ويمكن لبعض الأنواع الأدبية الأخرى أن تشارك قصيدة النثر فى شروط الوحدة العضوية والإيجاز واللازمنية (القصة القصيرة التى تقترب فى بعض نماذجها من الشعر). ولعل نسبية الشروط التى وضعتها برنار هى التى تدفعها إلى الحديث عن الإرادة الفوضوية الكامنة فى أصل قصيدة النثر مما يفسر «تعدد أشكالها» ويفسر «الصعوبة التى يواجهها المرء فى تحديد هويتها ومعالمها» (ص: ١٧). ثمة قوتان متعاكستان تشدان قصيدة النثر: «ميل إلى الانتظام، إلى الكمال الشكلى، وميل إلى الحرية والتشوش الفوضوى أيضا» (ص: ٧٩). وتوضيحا للفكرة الجوهرية الأخيرة تقول برنار إن:

> الشروط العضوية لقصيدة النثر مضاعفة: فهى الشكل الشعرى لفوضوية محررة فى صراع مع القيود الشكلية ـ وكذلك نتيجة لإرادة تنظيم فنى يسمح لها أن تتخذ شكلا وتصبح كائنا موضوعا فنيا(٢٧٩).

تمدنا سوزان برنار من ثم بالمهاد النظرى الذى استندت إليه قصيدة النثر الأوروبية والأمريكية، وهى أيضا تمدنا بالفكر النظرى الذى ارتكز إليه شاعر قصيدة النثر العربية فى نهاية الخمسينيات والستينيات. ونحن نعثر فى تنظيرات أدونيس وأنسى الحاج فى مجلة «شعر» على أفكار سوزان برنار معادة الصياغة فى مواضع كثيرة من كتابات أدونيس النظرية حول الشعر وقصيدة النثر، وكذلك فى مقدمة أنسى الحاج، أو بيانه النظرى لمجموعته الشعرية (لن) التى مثّلت، حسب أدونيس، وقوفا مع اللحظة الحرجة والحاسمة(٣).

يتساءل أنسى الحاج فى مقدمة (لن) عن المفارقة التى تولدها تسمية قصيدة النثر بافتراض أن الشعر والنثر نقيضان قائلا:

> هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ (...) طبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخبارية أو برهانية. إنه ذو هدف زمنى، وطبيعة القصيدة شئ ضد. القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه، ذو وحدة كلية التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة. النثر سرد، والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد فى جميع وسائل التعبير. النثر يتوجه إلى شئ يخاطب، وكل سلاح خطابى قابل له. النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح، والدوران، والاجتهاد الواعى ـ بمعناه العريض ـ ويلجأ إلى كل وسيلة فى الكتابة للإقناع. الشعر يترك هذه المشاغل: الوعظ، والإخبار والحجة والبرهان، ليسبق(٤).

بهذا التصور الرؤيوى لـ«قصيدة النثر» يحدد أنسى الحاج الأساس الذى يميز قصيدة النثر عن النثر المكتوب لغايات الإقناع والبرهان والإخبار، عاملا على تقديم تمييز يصلح للتفريق بين الأنواع الشعرية والأنواع النثرية بعامة، دون أن يشير إلى الأساس اللغوى للتمييز بين النثر والشعر. لكنه يتساءل فى موضع آخر من مقدمته:

> هل من المعقول أن نبنى على النثر قصيدة ولانستخدم أدوات النثر؟ الجواب أن قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف. ولكن، كما تقول سوزان برنار«شرط أن ترفع منها وتجعلها «تعمل» فى مجموع ولغايات شعرية ليس إلا»، وهذا يعنى أن السرد والوصف يفقدان فى قصيدة النثر غايتهما الزمنية. (ص: ١٥).

إن تنظير أنسى الحاج لقصيدة النثر يظل رؤيوى الطابع قائما على حدس الميزات التى تفرق هذا الشكل الشعرى عن غيره. وهو يقول: «فى كل قصيدة نثر تلتقى دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسى» (ص: ١٧)، ومن «الجمع بين الفوضوية لجهة، والتنظيم الفنى لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة» (ص: ٢٠). لكن ما هذه الدفعة الفوضوية الهدامة، وأية قوة تنظيم هندسى يقصد، وعلى أى أساس يقيم الشاعر تصوراته؟

من الواضح، عبر مقابلة الأفكار الواردة فى مقدمة (لن) بالأفكار الواردة فى كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، أن أنسى يترجم عبارات الناقدة الفرنسية أو يعيد صياغتها للتعبير عن رؤيته لمفهوم قصيدة النثر. لا جديد فى كلام أنسى الحاج عن الأسس النظرية لمفهوم قصيدة النثر سوى الشحنة الحماسية والرغبة فى الهدم وإعادة بناء مفهوم الشعر والقصيدة فى نظرية الأنواع الأدبية العربية. وعلينا أن نشير هنا إلى أن حماسة أنسى ورغبته العارمة فى كتابة قصيدة جديدة لاتتوافق مع منجزه الشعرى. إنه يكتب قصائد متمردة تتخلص من الإيقاع الوزنى، وتخرب قواعد اللغة وتطعم الفصحى بالعامية، وتنتهك المواضعات الأخلاقية السائدة، ولكنها سواء فى (لن) أو فى (الرأس المقطوع) لم تستطع أن تنجز نصا شعريا كبيرا كما فعل أدونيس مثلا. وما يعد إنجازا فى شعر أنسى الحاج تحقق بعد ذلك بسنوات فى مجموعتيه الشعريتين التاليتين: (الرسولة بشعرها الطويل حتىّ الينابيع) و(ماذا فعلت بالذهب، ماذا صنعت بالوردة) اللتين ترجعان صدى «نشيد الأنشاد» واللغة الإنجيلية بعامة.

من رؤية أنسى الحدسية نفسها ينطلق أدونيس. وهو فى (مقدمة للشعر العربى) ينفى شرط الوزن عن القصيدة عاداً إياه تحديدا خارجيا سطحيا[٥]، قائلا إن:

> طريقة استخدام اللغة مقياس أساسى مباشر فى التمييز بين الشعر والنثر. فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية فى التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعرا. والصورة من أهم العناصر فى هذا المقياس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة (ص ص: ١١٢ ـــ ١١٣).

لكن أدونيس، رغم الأساس الاستعمالى للغة الذى يستند إليه التمييز بين الشعر والنثر، يعود بين حين وآخر لتقديم تصورات رؤيوية حول قصيدة النثر؛ فهو يقول إن:

> فى قصيدة النثر (...) موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هى موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة ـ وهو إيقاع يتجدد كل لحظة (ص: ١١٦).

ويرجع هذا التردد بين تقديم تفسير لغوى لمفهوم الشعر، يستند إلى الدلالة والصورة وتقديم تأويلات رؤيوية الطابع، إلى الصراع الذى خاضته قصيدة النثر على صفحات مجلة «شعر» والمجابهة المعقدة التى دخلها هذا الشكل الشعرى الجديد.

إن تردد المنظرين لقصيدة النثر فى نسبتها إلى الجذر الأوروبى ـ الأمريكى وطرح تأويلات خاصة بوجود هذا النوع فى الكتابة العربية، قد جعل أدونيس يقر بالجذر الأوروبى ـ الأمريكى ويشير فى الوقت نفسه إلى التراث الصوفى العربى بوصفه منبعا للاستلهام تستطيع قصيدة النثر العربية أن تجد فيه سندا ومجالا للتعرف والاقتداء والاغتراف من هذه التجربة شديدة الغنى. ومن هنا، يقر أدونيس أن قصيدة النثر هى «نتيجة لتطور تعبيرى فى الكتابة الأدبية الأمريكية ـــ الأوروبية»[٦]. لكن ذلك لايعنى أن هذه القصيدة بلا جذر عربى، ففى التراث الصوفى يجد الشاعر العربى «أن الشعر لاينحصر فى الوزن، وأن طرق التعبير فى هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هى، جوهريا، شعرية وإن كانت غير موزونة»[٧]. ويستند أدونيس، على عكس أنسى الحاج، إلى النظرية الشعرية العربية لمجابهة جبهة معارضة قصيدة النثر. ومن ثم يمكن عده أول من حاولوا التأسيس لمشروعية قصيدة النثر. إنه يرى أن تحديد شعرية الشعر بالوزن/ القافية أخذ

يضطرب منذ القرن العاشر الميلادى خصوصا فى الدفاع النقدى الذى قام به أبو بكر الصولى انتصاراً لشعرية أبى تمام، وفى آراء عبد القاهر الجرجانى. فقد نشأ ميل إلى التشكيك فى أن يكون الوزن والقافية مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر. وتقسيم المعنى عند الجرجانى إلى نوعين، تخييلى وعقلى، دليل بارز. فحيث يكون النص قائما على المعنى الثانى لايكون شعرا، وإن جاء موزونا مقفى (المصدر السابق، ص: ١١).

وهكذا نجد أدونيس يزاوج بين تصورين لقصيدة النثر العربية: الأول يرى أن جذرها غربى، وأنها نشأت بفعل احتكاك الشعراء الطليعيين العرب بمنجز بودلير ورامبو وسان جون بيرس ولوتريامون ووالت ويتمان. والثانى يحاول أن يؤسس مشروعية هذه القصيدة بالعودة إلى تقعيدات نظرية الشعر العربية بأسمى تطوراتها وأكثرها تحديدا لهوية الشعر ومفهوم الشعرية فى عمل حازم القرطاجنى وعبد القاهر الجرجانى. وينبثق من التصور الثانى محاولة للنظر إلى النثر الصوفى العربى بوصفه شعرا يمكن قياس قصيدة النثر عليه وعدها تطورا من تطوراته. صحيح أن العامل المحرض لنشوء قصيدة النثر العربية كان المثاقفة والاحتكاك بإنجازات قصيدة النثر الأوروبية ـ الأمريكية، وكذلك نظرية قصيدة النثركما طرحتها سوزان برنار، ولكن وجود منجز عربى، ألحق خطأً بحقل النثر، يشجع الشاعر والناقد العربيين على إعادة النظر فى التراث لتوفير سند لشكل شعرى يلقى هجوما عنيفا من قبل قلاع التقليد الشعرى. ويفتح أدونيس ميدانا غنيا بالإمكانات لتحليل قصيدة النثر العربية بربطه هذه القصيدة بالنثر الصوفى.

أما كمال خيربك فيشير فى كتابه المميز عن حركة الحداثة العربية إلى أن قصيدة النثر قد أتاحت لأعضاء تجمع «شعر» أن يعاينوا امتيازات التحرر من الوزن والقافية وهو يرى أن قصيدة النثر استطاعت،

> وبفعل «روح التصميم الحداثى» لحركة «شعر» ـ أن تنال (...) حق الإقامة فى مدينة الشعر؛ وقد مُنح هذا الحق للأعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية ـ كنتاج محمد الماغوط وأدونيس ـ بنحو أسهل مما منح للأعمال التى تفضل «تقنية الصدمة والتأثير» على الجمالية الشعرية، كما هى الحال فى أعمال توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأنسى الحاج وإبراهيم شكرالله وحتى يوسف الخال [٨].

وهو لا يغفل عن تقديم إشارة كبيرة الأهمية إلى طبيعة تشكيل قصيدة النثر لدى محمد الماغوط. فقد دللت تجربة الماغوط لأعضاء التجمع أن الامتيازات التى عاينوها فى نتاجات الشعراء الغربيين:

> قابلة للتحقق على يد الشاعر العربى، إذا توصل هذا الشاعر إلى التعويض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فن الشعر. من هنا نبع هذا التمرد الحاسم على التعريف الكلاسيكى الذى يرى فى الوزن والقافية شرطين لاغنى عنهما فى الشعر، وكما لو كانا العنصرين الأساسيين اللذين يميزانه عن النثر (ص: ٩٣).

بناء على التصور السابق، يحاول خير بك أن يحلل قصيدة للماغوط تحليلا إيقاعيا مكتشفا فيها «كتلا» إيقاعية متناسبة بدرجة أو أخرى، حسب تعبيره. وهو يعتقد أن الشاعر يفكر بإرادة واعية فى إعطاء نصه مسحة موسيقية منتظمة (ص ص: ٢٩٧ ـ ٢٩٨). كما أنه يشير إلى أن إيقاعية القصيدة لا تتحقق بمعزل عن طريقة الإلقاء، ويلتحق هذا التصور لقصيدة النثر، أو لقصيدة الماغوط على الأقل، بفهم نبرى للعروض العربى [٩]. ونحن نعلم أن طريقة الإلقاء تتحكم فى النبر وتعطى الشعر فى اللغات النبرية (استنادا إلى التشديد على مقاطع بعينها وعدم التشديد على مقاطع أخرى) انتظامه الإيقاعى.

لقد أحببت أن أورد هذه الملاحظة المهمة التى يعلق بها خير بك على شعر الماغوط بسبب محاولته غير الناجحة للإيحاء بوجود إيقاع منتظم فى بعض قصائد النثر العربية. لكن ذلك التصور الإشكالى يعيدنا إلى نقطة البدء الأولى.

لأنه يحرف التقعيد النظرى لقصيدة النثر عن وجهته الصحيحة، إذ إن شعرية قصيدة النثر تتحقق خارج إطار الانتظام الوزنى أو الإيقاعى. وكمال خير بك نفسه يقرر فى موضع آخر من كتابه أن «الابتعاد الكبير عن المنطق الجمالى التقليدى» (ص: ٣٦٥) قد كان فى أساس شخصية قصيدة النثر وطموحاتها.

بالمقابل، يحاول كمال أبو ديب أن يقيم تصورا نسبيا لشعرية الشعر، تصورا يقوم على التعويض عما يغيب من عناصر الشعرية. يقول أبو ديب:

> يبدو فى تاريخ الشعر العربى بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزنى فى الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طغيان الانتظام الوزنى ازداد بروز الصورة الشعرية فى النصوص المنتجة [١٠].

وبناء على ذلك، يستنتج أبو ديب أن «نسبة ورود الصورة الشعرية فى قصيدة النثر أعلى بمرات من ورودها فى شعر التفعيلة». ولكن أبوديب لايقرر أن الصورة الشعرية هى العامل المحدد لشعرية قصيدة النثر، بل يجعلها عاملا أساسيا لا يقل أهمية عن الانتظام الوزنى فى قصيدة التفعيلة. ومع ذلك، فإن تحديد شعرية قصيدة النثر يندرج فى تعريف أبوديب للشعر وشعرية الشعر فى إطار نظريته فى الفجوة ـ مسافة التوتر [١١]؛ حيث يرى أن قصيدة النثر تخلق فجوة ـ مسافة توتر بين عناصرها المختلفة مؤسسة بذلك شعريتها [١٢].

فى السياق نفسه، يبين صلاح فضل أن قصيدة النثر تعتمد الجمع بين الإجراءات المتناقضة؛ أى أنها تعتمد أساسا على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعرى[١٣]. وسبق لنا أن بينا وجهة نظر كمال أبو ديب حول فكرة التعويض البنيوى حيث تزداد نسبة ورود الصورة الشعرية فى غياب الإيقاع الوزنى.

إن تركيزكل من كمال أبو ديب وصلاح فضل على قدرة الصورة الشعرية على تعويض غياب الإيقاع الوزنى، والقافية كذلك، يجعل من الصورة المكون الرئيسى فى شعرية قصيدة النثر. لكن الصور الشعرية مبثوثة فى الرواية والقصة القصيرة والمقالة، ولربما فى السينما والمسرح، كما أن وجود الصور الشعرية فى نص بعينه لا يجعل من ذلك النص نصا شعريا، لا يحوله إلى قصيدة.

ولعل هذا الإشكال المعقد الذى تضعنا قصيدة النثر إزاءه هو الذى يجعل حاتم الصكر، فى ملاحظاته حول قصيدة النثر، يشدد على علاقة القارئ بالنص الشعرى، قائلا إن قصيدة النثر هى:

> قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقى عينى القارئ لا أذنيه: وهى تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية. وهذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية بقافية الوزن أو الصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية. لذا، فهى تستغل البياض مثلا لتوصيل الإحساس بالزمن، وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال.. وهذا ما لايمكن لنص آخر أن يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية[١٤].

ان قصيدة النثر، إذن، مدفوعة باتجاه استثمار كل ما يعوضها عن العناصر السماعية التى تتوفر عليها قصيدة الوزن، والالتجاء إلى تكثيف توليد الصور والاهتمام بالشكل الطباعى للقصيدة واعتماد لغة المفارقة، والاعتماد على ما تسميه سوزان برنار «جمالية الحد الأدنى» [١٥]. ولقد رأينا فى استعراضنا السابق كيف أن التخلى عن الوزن، والإيقاع الوزنى بعامة، يخلق بلبلة فى نظرية الشعر العربية ويلجئ الباحثين فى شعرية قصيدة النثر إلى البحث عن معايير أخرى غير الوزن للوقوف على سر قصيدة النثر الداخلى. وقد أشارت سوزان برنار فى كتابها المرجعى، الذى عرضنا لبعض أفكاره حول قصيدة النثر، إلى تأثير الترجمات فى نشوء قصيدة النثر الفرنسية؛ إذ أثبتت الترجمة أن نقل الشعر بلغة النثر لايجعل القارئ يخرج الشعر المترجم من دائرة النوع الشعرى. إن ما يخسره الشعر فى

الترجمة يُبقي على عناصر أخرى تجعلنا نقرأ القصيدة المترجمة بوصفها شعرا. ولايتصل ذلك بمعرفتنا أن النص المترجم كان موزونا فى الأصل، أو بمفهوم القصد والنية كذلك، بل إنه يعود إلى ما يظل متوفرا فى القصيدة من عناصر لم تخسرها فى الترجمة. وما ينطبق على قصيدة النثر الفرنسية ينطبق على قصيدة النثر العربية التى أشرنا من قبل إلى أن الترجمة كانت أساس ظهورها فى الشعر العربى؛ إذ بتأثير الترجمات، وكذلك عبر الاحتكاك المباشر بقصائد النثر الأوروبية والأمريكية، ومن خلال الاطلاع على أطروحة سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، اكتسبت قصيدة النثر العربية شكلها.

ثمة عناصر تجعل القارئ يميز شعرية قصيدة النثر بعيدا عن الوزن وإيقاعاته. وإذا كان العديد من القراء العرب لايستطيعون أن يقيموا جسورا من الفهم مع هذا الشكل الجديد من أشكال الكتابة الشعرية العربية، فإن ذلك يعود إلى رسوخ الذائقة التقليدية وثقل الموروث الشعرى. وسوف نتبين فى قراءتنا بعض النماذج التى أنتجها بعض شعراء السبعينيات والعقدين اللاحقين كيف تؤسس قصيدة النثر شعريتها.

ـ ٢ ـ

يعمل عباس بيضون فى شعره على ابتداع صور تغلب عليها الغرابة، رغم أنه يستقى المادة التى تتكون منها صوره من الحياة اليومية والأشياء الاعتيادية، مما يجعل التواصل مع عالمه الشعرى صعبا على القارئ العادى الذى تربّت ذائقته الشعرية على التعبير الواضح والصور التى يسهل عليه إسنادها إلى مراجعها الواقعية. وسنختار من شعر عباس بيضون ما يسهل علينا تأويله والوقوف على دلالاته. فى قصيدة «الضوء» (١٦) اشتغال على صورة الضوء الذى يرفو الكون، يخيطه ويفضح فى الوقت نفسه، كوامنه:

الضوء الذى تكرر آلاف المرات
كغرزة فى ثوب
والذى ينير داخل الأحذية والمرات
كما ينير عيون النساء
الضوء الذى ينكسر مع حركة اليد، ويلف
مع النول، ويعوم
على المجلى
والذى يدور فى الصيوان، ويرتفع
على عمود الملابس، وينتقل
على درجات الرفوف

كأنه يرفو زوايا البيت
باذلا للآنية جلستها المطبخية
للإطار الفضى سهوه المعدنى
للمسوح المعلقة عظام قصة

إنه يدخل من ثقوب القبعة القديمة
بدون أن يزيح الظل الرمادى
ويدخل إلى المخدع
فى هيئة النوم.

يذكرنا توزيع الأسطر الشعرية السابقة بما أشار إليه حاتم الصكر من اعتماد قصيدة النثر على توزيع أسطرها واستثمارها البياض على الصفحة لتوصيل الإحساس بالزمن، أو الحركة. إن عباس بيضون يوزع الكلام فى قصيدته بحيث يستطيع القارئ متابعة حركة الضوء فى المكان. الضوء يدور فى المكان كنول، كإبرة تخيط الموجودات إلى بعضها بعضا، ويعطى للموجودات شكلها إذ يسلط نوره عليها. إن حضور الضوء متكرر، أبدى، وحركته تخترق كل شئ وتفضح الكوامن. والمدهش فى صورة الضوء هو ربطه بالإبرة، والمغزل، تعبيرا عن فعل الرفو أو الخياطة أو وصل الأشياء ببعضها. ثمة فى هذه الاستعارة البعيدة بعدان دلاليان: الضوء الذى يشبه الخيط المتكرر (كغرزة فى ثوب، يرفو زوايا البيت)، وهى صورة تدل على الاستمرار والتواصل، والضوء الذى يخترق ويفضح وينير ما هو مظلم ومخبأ ومتوار عن الأنظار. ويتكامل هذان البعدان الدلاليان فى صفة الضوء الذى يعطى للأشياء شكلها إذ ينيرها (باذلا للإناء المعدنى جلسته المطبخية)،

وهيئتها إذ يعوم فوقها. إن صورة الضوء فى هذه القصيدة لا تستنفد رغم كثافة التعبير والإيجاز ووحدة الانطباع والتأثير التى نقع عليها. ولايقلل من عمق هذه الصورة غموضها والظلال الدلالية التى تولدها، ولا هدفها. إن الشاعر يتأمل البعد الوجودى للضوء الذى يعوم فوق الكائنات ويصنع للملابس حكاية ويفضح ما يخفى مبقيا على الظلال الرمادية التى تلقى بثقلها على الأشياء. ويمكن للقارئ أن يوسع هذه الأبعاد الدلالية ويلقى المزيد من «الضوء» عليها فى إشارة دالة على الأعماق التى لا تستنفد لمثل هذه الصورة، وعلى الفيض الدلالى لعلاقاتها الداخلية. وفى الحفر على هذه العلاقات يستطيع القارئ أن يدرك العمق البنيوى لقصيدة النثر فى بعض نماذجها الغنية الناضجة.

إن الصورة، كما لاحظنا، هى المكون الرئيسى لشعرية القصيدة. لكن الشاعر لا يكتفى بتوسيع الأبعاد الدلالية للصورة وتعميقها وخلق امتدادات لها فى ما يتولد من صور وظلال للصور، بل إنه يستعمل توزيع الأسطر على بياض الصفحة فى تقنية إضافية تعمق دلالة القصيدة وتجعل القارئ يتواصل مع القصيدة ككيان نابض يراه بالعين مثلما يدركه بالفكر.

سأنتقل الآن إلى نموذج آخر من نماذج قصيدة النثر العربية الجديدة أختاره من مجموعة سركون بولص الأخيرة (تحولات الرجل العادى)(١٧) يعتمد المفارقة لإظهار التناقض والتشديد على حالة الانفصام التى يعيشها المتكلم فى القصيدة:

أنا فى النهار رجل عادى

يؤدى واجباته العادية دون أن يشتكى

كأى خروف فى القطيع، لكننى فى الليل

نسر يعتلى الهضبة

وفريستى ترتاح تحت مخالبى

يصنع سركون بولص من الكلام التقريرى، من الوصف البارد لحياة رجل يشبّه نفسه بأنه خروف فى القطيع، قصيدة. لكن القصيدة لاتكتمل إلا فى المفارقة. إن الوصف هنا يوظف لغايات شعرية، حيث يولد التناقض بين الحالتين الموصوفتين للرجل العادى عنصر المفارقة الذى تقوم عليه شعرية النص. ونحن نلاحظ فى الكثير من نماذج قصيدة النثر أن شعريتها تستند بصورة أساسية إلى المفارقة إلى إدراكنا ما يجهله المتكلم فى قصيدة سركون بولص «تحولات تفب الرجل العادى».

فى قصيدة قصيرة أخرى من المجموعة نفسها «ضياء» (ص: ٨٢) تكمن شعرية النص فى كثافة الصور الشعرية والاستعارات، فى الإيجاز الشديد، فى التعبير عن فكرة الماضى الخالى، المختفى وراء الحجب؛ والإشارة فى الوقت نفسه إلى قدرة الراوى فى القصيدة على إدراك ما يخفيه الماضى عنه وراء تلك الحجب:

تخفى ضياءك عنى

وراء ستائر لاتحصى أيها الماضى

لكننى أعرف أين دفنت اللؤلؤة وكيف بنيت من حولها المدينة.

إن القصيدة السابقة تعد مثالا شائعا لما يسمى قصيدة التوقيعات، القصيدة شديدة القصر التى تقول بكلماتها القليلة الكثير، وتنضح فى سطورها، التى لاتتجاوز فى عددها أصابع اليد الواحدة، عن رؤية شديدة الكثافة للوجود والتجربة. ويقترب هذا الشكل من أشكال الكتابة الشعرية من الهايكو اليابانى الذى يتألف من ثلاثة سطور شعرية تعبر عن فكرة واحدة أو حالة شعورية محددة، أو أنها تورد صورة وحيدة مفردة. وهو شكل يناسب قصيدة النثر بسبب كثافته وإيجازه ووحدة الانطباع والتأثير التى يولدها.

ويمكن العثور على مثال آخر يستفيد من هذا الشكل فى شعر سيف الرحبى، فى قصيدة بعنوان «شبه»(١٨) حيث يختم الشاعر السطور الشعرية الأربعة بضربة مفاجئة تترك انطباعا حادا غير متوقع لدى القارئ. وهى كما يتضح من سطريها الأخيرين تشير فى مرجعيتها إلى قصة أهل الكهف تدلالا على العيش فى قرون سالفة وعدم الانتماء إلى القرن العشرين:

لم نعد نشبه هذا البحر

ولا هذه الأرض

يبدو أن قروننا مرت بزواحفها

ونحن نيام.

يكتب صلاح فائق بالطريقة نفسها مقاطع شديدة القصر تنتظم فى نص طويل يضع له عنوانا عاما يفسر بؤرة انبثاق النص، أو الحالة العامة التى حرضت الشاعر على الكتابة. ونحن نعثر على هذا النمط من أنماط قصيدة النثر فى معظم مجموعاته الشعرية. من نص بعنوان «ومضات»[١٩]، أمثل بالمقطع التالى:

لسبب واحد أكتب:

أن أروى لحيواناتى

أساطير هذا الكوكب المدنس (ص: ٢٧)

تمثل السطور الثلاثة السابقة بناء قصيدة الهايكو بصورة نموذجية، بغض النظر عن كون الشاعر قصد إلى ذلك أم لم يقصد. فالمهم فى هذا السياق هو أن السطور الثلاثة تنقل تجربة شعورية محددة وتعبر بأقل الكلمات عن هذه التجربة الشعورية لكاتب يائس من هذا العالم الأرضى المدنس. ويضفى الغموض الدلالى لهذه السطور الشعرية شحنة دافقة من الإيحاءات والظلال التى توسع بؤرة النص وتعمق أبعاده ومعانيه.

وفى نص آخر بعنوان «لآلئ» توفر السطور الأربعة التالية صورة التقطتها عين كاميرا:

فى الأعالى صقر حائر

فاردًا جناحيه يحدق فى الوديان

لاشجرة، لا بيت، لا فريسة، لاشئ

سوى ظل واسع لجناحين يتحركان.

(ص: ٧١).

هذه الصورة الثابتة، رغم الكلام على جناحين يتحركان، ذات ظلال دلالية شديدة الإيحاء. إنها تعبير عن الوحدة فى الأعالى، عن التجربة العبثية التى يكابدها الإنسان (الكاتب؟ الشاعر؟ الفنان؟)، وعن الشعور بالضياع والحيرة فى صحراء العيش المقفرة. إن الصورة التى ترسمها السطور الأربعة تعبير شديد الدلالة على تمكن عدد من شعراء قصيدة النثر من تحقيق أكبر قدر من الكثافة والاختزال فى شعرهم، والتخلى عن ترهل بنية القصيدة وتوليد الصور المجانية للتغطية على فقر الرؤية ونضوب الخيال وافتقاد القدرة على تنظيم القصيدة وإعطائها شكلا متماسكا.

هناك نموذج آخر من نماذج الاعتماد على المفارقة، حيث يقود الشاعر القارئ إلى مفارقة الموقف معصوب العينين لتسطع فى الضربة النهائية للقصيدة حقيقة المشهد المغايرة لما أوحت به السطور الشعرية السابقة على السطر الختامى للقصيدة. ويمكن لنا أن نمثل على ذلك بقصيدة «الحائكة»[٢٠] لنورى الجراح التى تصور من زاوية نظر المتكلم فى القصيدة مشهد الصاعدين والنازلين إلى الحافلة بينما يظل المتكلم ملازما مقعده منتظرا نفاذ الضوء من كوة تنفتح فى ما تحوكه الحائكة العمياء:

الجميع ينزل ويذهب

ينزل ويذهب.

حتى الذين صعدوا

نزلوا وذهبوا

إلا أنا

لا انزل ولا اذهب

لا أصعد ولا أنزل

باق

على المقعد

بأطراف تكسرت من الرجرجة

أتأمل الحائكة العمياء

مستغرقة

إلى أن ينفذ النور من جدار حياكتها.

تتوفر القصيدة السابقة على صورتين متقابلتين: صورة الراكب الذى يلازم مقعده فى الحافلة، يصعد الصاعدون وينزل النازلون وهو باق لا يتزحزح من مكانه، وصورة الحائكة العمياء التى ينتظر الراكب أن ينفذ النور من خلال ماتحوكه. وتعكس الصورتان أبدية الانتظار وعبثيته فى تعبير مستحيل عن وصول جودو الذى لايصل. إن نورى الجراح يكتب قصيدة تعتمد تفاصيل الحياة اليومية ولكنه يبنى من هذه التفاصيل صيغة الحلم أو الكابوس فى زمن الانتظار الطويل وتيبس الأطراف على مقاعد الحافلات التى تروح وتجئ وتروح وتجئ فى المدن الغريبة.

كل التجارب فى هذا العالم يمكن التعبير عنها فى قصيدة النثر، وكل أنواع الصور معروضة فى قصائد النثر الجديدة: من الصور السيريالية شديدة الغموض، كما رأينا فى عمل صلاح فائق، إلى الاستعارات الحسية الكثيرة التى يسهل على القارئ تعرف مرجعياتها الواقعية وتأويلها. فى قصيدة «فجأة، عميقا عارما» (٢١)، يقوم وليد خازندار بوصف المنظر الداخلى لغرفة وموجوداتها: الكراسى والكنزة المفرودة لتجف على رخام النافذة، ونبات البنفسج المحتمى بالجدار، والغيم البادى من خلال زجاج النافذة. كل شئ يوحى بغياب المرأة عن غرفتها، ولكن سطور القصيدة الأخيرة تصور فجأة حضور المرأة فى الممر وغيابها العميق العارم الذى يرن وقعه داخل الأنا التى تقوم بوصف المشهد:

غرفتها الفارغة:

كرسى أسود جلد إلى اليمين

كرسى أسود جلد إلى اليسار

كنزة سوداء خضراء

ملولة

مستهامة

على رخام النافذة .

لاشئ: غرفتها الفارغة .

لاريح

لا نأمة .

البنفسج لائذ بالجدار ،

والغيم يوغل، خلف الزجاج ، فى الزرقة الغامضة .

فجأة ..

وقع خفيض ناعم فى الممر

فجأة ..

عميقا عارما

يملأ الغرفة

غيابها .

إن هذا النوع من القصائد يستند فى شعريته على المفارقة ولكنه يعمل على تعميق المفارقة من خلال التشديد على حسية المشهد، وإيهام القارئ بواقعية ما يصفه، لكى تكون لحظة سطوع المفارقة شديدة الوقع على القارئ. من غير هذه التقنيات يمكن أن تسقط قصيدة النثر فى الرتابة والنثرية، وتفقد تماسكها ووحدتها الداخلية وقوة الانطباع الذى يراد منها أن تحدثه فى نفس القارئ. وقد استطاع شعراء قصيدة النثر فى العقدين الأخيرين أن يخلصوا قصيدتهم من الذهنية البارزة التى كانت تسيطر فى قصائد توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأنسى الحاج، وذلك من خلال تمكنهم من استعمال أسلوب «تقنية الصدمة والتأثير» دون لفت انتباه القارئ إلى البعد الذهنى لهذه التقنية.

ثمة تنويعات أخرى فى إطار قصيدة النثر. إن استخدام المادة اليومية وتفاصيل العيش يأخذ منحى فانتازيا أحيانا، كابوسيا أحيانا أخرى. ونحن نعثر فى شعر أمجد ناصر على قصائد تجدل المادة اليومية بالغريب والفانتازى. فى قصيدة «قمصان» (٢٢) يبدو المشهد الشعرى كأنه تأملات حول القمصان، تداعيات حول القمصان ووظائفها، لكن الحديث عن القمصان يبدو فى النهاية مجرد وسيلة للتعبير عن خسارات الكائن وهزائمه، وسيلة لتفريغ الإحباطات وتعاسات الليل التى تسفر عن وجهها فى الصباحات الطالعة على الخاسرين:

فى كل صباح

ننهض من أحلامنا المغتالة

وعلى أفواهنا أحماض الليالى.

وثمة فى الشفتين

رغبات مهزومة ، وآخر الكلام.

نهرع إلى الأدراج والمشاجب.

وبحركات ملولة

نبعثر الثياب اليابسة

بحثا عن قميص مناسب

إن الشاعر يعمل فى السطور الأخيرة للقصيدة على إدخال المشهد الشعرى فى بؤرة الغريب والفانتازى فى عملية تحويل للطبيعة وتبادل لوظائف اللابس والملبوس، بمعنى أنسنة الأشياء الجامدة لخلق إحساس من الألفة المفتقدة فى الحياة اليومية التى ترد الإشارة إليها من خلال القمصان..

فى الليل تهيم القمصان

على وجوهها ، بحثا عن المناكب

والأزرار المتساقطة

سأختم هذه الإشارات إلى نماذج من قصائد النثر التى يكتبها جيل السبعينيات والثمانينيات فى الشعر العربى بقصيدة لزكريا محمد بعنوان «الوطواط» [٢٣]، وهى تنتمى إلى نوع القصائد التى تستخدم الوصف والسرد وتوظفهما لإحداث صدمة فى وعى القارئ من خلال ما يحدث فى السطر الأخير من القصيدة:

بعد أن يغفو الأطفال

وترقد الزوجة

ويثبت الظلام

تنبت لى أذنا فار

وتصير يداى جناحين لحميين

وأخرج من النافذة

وطواطا ضخما يحلق فوق البيوت

فوق السيل

فوق النهر المحروق

ألوك خلاص مواليد العتمة والخوف

أطفئ الشمعة

وأنكش الكابوس

صارخا فى هذا الليل

طيرا بلا ريش ولامنقار.

إن القصيدة السابقة مثال واضح على قصائد تعتمد الغريب والفانتازى للتعبير عن الكابوس. وزكريا محمد، على عكس أمجد ناصر، يمسخ الكائنات، يحول الكائن الإنسانى إلى وطواط. إن مراحل التحول، أو المسخ، تندرج من التحاق المتكلم بالكائنات الأرضية الزاحفة إلى طيور الظلام تعبيرا عن انفجار المكبوت والصورة الشيطانية للكائن. ونحن نعثر فى القصيدة على ما يميط اللثام عن هذا البعد الشيطانى فى عملية المسخ (ألوك خلاص مواليد العتمة والخوف). وشعرية القصيدة ترتكز بشكل أساسى إلى هذا البعد الخفى فى عالمها الداخلى، إلى صور التحول وكثافة الصور المعبرة عن هذا التحول، إلى الإدهاش والغرابة، إلى الضربة النهائية فى نص يجسد قمة اليأس والعجز عن مدافعة التحول إلى مسخ يطوف فى الظلام فوق البيوت والأنهار المحروقة ويلوك لحم العتمة.

ـ ٣ ـ

من النماذج السابقة لقصيدة النثر، تلك التى عرضنا لها بالتحليل والإشارة، نتبين كيف أن بالإمكان التحقق من شعرية قصيدة النثر الجديدة استنادا إلى بعض المعايير التى لخصناها فى هذه المقالة. إن معايير الإيجاز والمجانية واللازمنية والكثافة والوحدة توفر أدوات تمكننا من مقاربة قصائد النثر. لكن تلك المعايير لا تكفى وحدها لفهم كيفية بناء قصيدة

النثر شعريتها، والحل فى رأيى يكمن فى استخلاص معايير الشعرية التى تتوفر عليها القصائد من قراءتها وتعرف رؤيتها للعالم والوقوع على طريقة بنائها موادَّها.

وفى نهاية هذه المقالة، أريد أن أشير إلى أن اختيارى لقصائد قصيرة لتحليلها لايعنى أنها هى النموذج الوحيد الشائع فى قصيدة النثر العربية. ثمة عدد كبير من النصوص اللافتة التى تعتمد النمو والتركيب والامتداد، ولكن التعرض لها فى بحث قصير نسبيا يخل بصورتها، ويلجئنا إلى الاجتزاء واعتماد أسلوب الطمس وإشاحة البصر عن مسائل أساسية لايمكن تفصيل الحديث حولها، بسبب السرعة والرغبة فى الوصول إلى نتائج بحث يمزج بين أسلوب العرض النظرى والقراءة التطبيقية التى تلتقط المكونات الفعلية والمفاصل الأساسية فى النصوص الشعرية، للبرهنة فى النهاية على الحضور العميق لعناصر الشعرية فى قصيدة النثر.

الهوامش:

(١) ويتمثل المنجز الرئيسى لشعراء هذه المرحلة فى قصائد النثر التى كتبها محمد الماغوط وأدونيس.

(٢) سوزان برنار، **قصيدة النثر: من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣، ص: ١٦.

(٣) «أن نعلم، نصرخ. فى مجموعتك صراخ يفتح باب الرعب، «بسرطن العافية». صحيح أن الصراخ قلما يكون وسيلة الشعر، لكنه فى هذه اللحظة من تاريخنا، قدر نفسى يحكمنا. ومن يوقظ النيام المخدرين قد لا يكفيه الصراخ وحده.

هكذا تقربنا مجموعتك الشعرية من الوقوف، وجها لوجه، مع اللحظة الحرجة أو قل الحاسمة، فى تاريخنا الشعرى. وبهذه المجموعة، إذن، يزداد اتجاهنا صوب ما يجب أن نتجه إليه، فى الشعر والفكر» من رسالة إلى أنسى الحاج تعليقا على صدور ديوانه لن انظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨، ص: ٢٢٦

(٤) أنسى الحاج، مقدمة ديوانه لـــن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص٩٠

(٥) أدونيـــس، **مقدمة للشعر العربى**، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣: ص ١١٢.

(٦) أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص٣١٦

(٧) أدونيس، **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص: ٧٦.

(٨) كمال خير بك، **حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعى الثقافى للاتجاهات والبنى الأدبية**، المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص: ٣٥٥

(٩) لايشدد كمال بك على نبرية الشعر العربى حيث إن الأساس العروضى لإيقاع البيت فى القصيدة العربية شئ مؤكد لديه. ولذلك، فهو يستنتج أن دور النبر تعويضى غالبا ويقتصر على التقوية.

انظر تحليله بعض الأبيات من الشعر العربى ص ص: ٤٠٩ ــ ٤٢٨، وكذلك ملاحظته ص: ٣٣١ فى حركة الحداثة.

(١٠) كمال أبو ديب، **فى الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ٩١

(١١) يعرف أبو ديب مفهوم الفجوة ـ مسافة التوتر بأنه «الفضاء الذى ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو اللغة أو لأى عناصر تنتمى إلى مايسميه ياكوبسون «نظام الترميز» فى سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهى: ١ــ علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة فى بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، لكنها ٢ــ علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أى أن العلاقات هى تحديدا لا متجانسة لكنها فى السياق الذى تقدم فيه تطرح فى صيغة المتجانس». المصدر السابق، ص: ٢١.

(١٢) انظر تحليل أبو ديب قصيدة أدونيس «فارس الكلمات الغريبة»، المصدر السابق، ص ص: ١١٦ ــ ١٢٢.

(١٣) صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص: ٢١٩

(١٤) حسانم الصكر، **ما لاتؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية**، دار كتابات، بيروت، ١٩٩٣، ص: ٩٣.

(١٥) تقول سوزان برنار عن «جمالية الحد الأدنى» إنها سوف تكون القاعدة فى قصيدة النثر وفى قصيدة الشعر. وسوف يعيد الشعراء تركيب عالم غريب مختلف سنشعر فيه بالغربة كما لو كنا مسافرين على كوكب آخر باستخدام المواد الاعتيادية جدا والحقائق اليومية وكلمات الأيام العادية والأشياء المبتذلة. على الشعر ألا يتدفق من جمال التعبير قدر تدفقه من صيغة الرؤية. **قصيدة النثر..**، ص ص ٢١٨ ــ ٢١٩.

تنضىء العبارة السابقة، الشديدة النفاذ فى رأيى، معظم مايكتب الآن من قصائد نثر فى العربية. فرؤية الشاعر هى التى تضفى الوحدة على مايكتبه من شعر، وليس الوزن أو الإيقاع الداخلى الذى حاول بعض النقاد أن يستكشفوه فى قصيدة النثر. إن التنوع الهائل فى عالم قصيدة النثر يجعل

اكتشاف القوانين الداخلية لكل قصيدة عملا إلزاميا، لأن لكل قصيدة شكلها وانتظامها الداخلي.

(١٦) عباس بيضون، **الوقت بجرعات كبيرة**، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢، ص: ١٣.

(١٧) سركون بولص، **حامل الفانوس في ليل الذئاب**، منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٦، ص: ٦٧.

(١٨) سيف الرحبي، **جبال**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص: ٢٢.

(١٩) صلاح فائق، **أعوام**، منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٣، ص: ١٦.

(٢٠) نوري الجراح، **مجاراة الصوت ورجل للذكرى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٥، ص: ٢٣.

(٢١) وليد خازندار، **أفعال مضارعة**، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٦، ص: ٤١.

(٢٢) أمجد ناصر، **أثر العابر**: مختارات شعرية، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٥١.

(٢٣) زكريا محمد، **الجواد يجتاز أسكدار**، دار الساقي، لندن، ١٩٩٤، ص: ٤٨.

التجريب فى القصيدة المعاصرة

أشكال التعبير عن دلالات التشظى والغياب فى القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها

وليد منير*

يبدو التشظى والغياب جزءاً لا يتجزأ من نسيج العالم المعاصر، ومن صميم تكوينه، فحاضر الوجود الإنسانى يتسم بكونه حاضراً مبعثراً، ممزق الأوصال، مشحوناً بالتناقضات الصارخة التى تدمر إيقاعه تدميراً، وتجعل من صورته انعكاساً واضحاً لمعانى العبث والاستلاب واليأس واللاجدوى؛ أى تجعل منها تعبيراً عن نزوع الغياب لا عن قوة الحضور.

وبالرغم من حيوية الاكتشافات العلمية المستمرة، والتطور الدائب فى نظم المعلومات والتقنية على المستويات كافة، فإن الحياة نفسها تفقد دوافع نموها واتصالها على نحو عجيب، كأن التقدم يحوى بذرة الفناء فى داخله. ولعل فقدان الضوابط القيمية التى تحكم استخدام منجزات التقدم وتوظيفها هو رحم هذه المفارقة المؤلمة، فالاحتكارات والحروب واختلالات التوزيع بأنواعها العديدة تؤصل المفارقة وتعمق من إدراكها.

ويلقى كل ذلك بظله الثقيل على أنماط العلاقات الإنسانية حد أن تتشوه علاقة الأنا بذاتها، فضلاً عن تشوه علاقاتها بالآخر. هنا، لا يصبح «الآخرون فقط هم الجحيم» كما يقول «سارتر»، بل تصبح الأنا كذلك جحيماً فى عالم يمثل الجحيم لحمته وسداه.

يعبر الفكر المعاصر عن هذا الجحيم عبر احتفاله المتواصل بمفاهيم «الاغتراب» و«الجنون» و«السلطة» و«العبث» و «التمرد» و«التفكيك» و«التناقض» وتأكيده إياها.

ويعبر الفن والأدب فى تياراتهما الحديثة عن هذه المفاهيم أيضاً بأساليبهما الخاصة.

وبالرغم من أن صناعة الجحيم قد بدأت ونمت وتبلورت على صعيدى الأسباب والنتائج فى الغرب الرأسمالى؛ وشهدت ذروتها فى انفراد النظام العالمى الجديد بالهيمنة، فإن مشهد الجحيم بتفصيلاته المتزايدة قد امتد واتسع فى واقع المجتمعات غير الغربية على نحو أكثر تشويشاً

---

* شاعر وناقد مصرى.

واضطرابا، مما ضاعف تأثير النتائج، وحال دون مقاومتها مقاومة فعالة، وأفضى إلى فوضى القيم وتداخل المعايير بصورة فادحة.

ـ ٢ ـ

على حين يرث العالم من تاريخه القديم صورة الاستبداد والقهر، يستعير من عالم الغرب الحديث مظهر القيم التى أنتجتها آلة الحداثة التقنية دون ترشيد أو تحكم، وبذلك فهو يجمع كل المثالب فى سلة واحدة.

تؤدى هذه التوليفة الرديئة إلى نفى أصالة الوعى، وتفضى إلى زيف الفعل، وهكذا تنتهى المحصلة الأخيرة بهزيمة محققة.

تستقبل المجتمعات الهزيمة فى صورة الانهيار السياسى ـ الاجتماعى ـ الاقتصادى، ولكن الفرد يستقبلها ـ على مدى أبعد ـ فى صورة الجنون وصورة التبعثر وصورة الانسحاق العبثى، مما يجعل الغياب المحور الأساسى فى حضور الخطاب، كما يجعل التشظى الرسالة الأم فيه، الرسالة الفاتنة التى تغوى الروح أن تجرب نفسها بعيداً عن الواقع الذى ينافسها بغرابته. أليس عليها أن تصنع من ذاتها أطروحة موازية لأطروحة الواقع ومختلفة عنه فى آن؟! أليس عليها أن تثبت وجود الإمكان فى مقابل الضرورة حتى لو كان هذا الإمكان مسكوناً بكآبة سرية أو بشفافية معتمة؟! إنها إعادة إنتاج المفارقة أو تمثلها على نحو آخر، لا شأن للخارج به، باطنى وشخصى وغير قابل للمحاكمة: اليقين الخروج الذى انفتح على المحال دون أن يعى.

ـ ٣ ـ

يقول إريك فروم إن المجتمع الإنسانى المعاصر يقف على حافة الفناء ما لم يحدث تغيير أساسى فى قيم البشر واتجاهاتهم. بيد أن هذا التغيير لن يكون ممكناً ـ فى رأيه ـ إلا ـ حال اقترانه بتغييرات اقتصادية واجتماعية جذرية، تتيح للقلب الإنسانى فرصة التغيير، وتمنحه البصيرة والشجاعة اللازمتين(١).

يؤكد فروم كوننا مقبلين على كارثة، ويقرر أن جهداً جاداً لا يبذل لتلافيها، كأن الأمر كله قدر لا راد له.

هل تولد هذه الحقيقة الشعور بالخوف، بالعجز، بالفقدان، بالغياب، بانتصار العدم؟ وفى العالم الفقير كما فى العالم الغنى ثمة إدراك بعيد للمخاطر التى تنطوى عليها سياسة عدم الانساق بين الحرية والعقل، بين التراكم والتحقق الإنسانى الموسوم بالأصالة، بين نمو الأنساق والأنظمة والمؤسسات وانكماش الإحساس بالأمان والسعادة، بل إن البشر فى المجتمعات الإنسانية الفقيرة يخلخلهم شعور مزدوج بالقهر لأنهم ضحية التردى الداخلى والاستغلال الخارجى فى آن. وهم يعيشون، بالرغم من ذلك، نتائج منظومة غريبة عنهم، قفزوا إليها عبر عملية استيراد حضارى غير منتظم، فى بيئة نفقد ـ بدءاً ـ مقومات استيعاب السلعة الواردة بقدر ما تفقد القدرة على مجاوزة الآثار الجانبية لها، فهى تشبه المريض الذى يتناول الدواء دون التفات إلى مقدار الجرعة الواجبة أو إلى احتياطات الاستعمال ونواهيه؛ لأنه لا يعرف خواصه الدقيقة، ويجهل تركيبه ومدى فاعليته.

تؤدى سياسة عدم الاتساق إلى التشوه العام، ويؤدى التشوه العام إلى أشكال فردية من التشوه، وتعمل هذه الأشكال الفردية على انحراف الوقائع الإنسانية الصغيرة عن مسارها، وإضفاء طابع عبثى مأساوى ـ تدريجياً ـ على كل شئ. وعن طريق الانشطار والتسلسل كما يحدث فى التفاعلات الفيزيائية العالية، وعن طريق ما يصحب هذا الانشطار وذلك التسلسل من تبادل مستمر للآليات بين النظام العام والأشكال الفردية، يتأسس اليأس وفقدان الثقة والتباس الضمير وإعتام التخاطب والشعور الممض بالتنافر والسلب والكراهية. وربما تتولد الرغبة فى الانسحاب أو الرغبة فى العنف. وكلتا الرغبتين تعبير ـ فى الحقيقة ـ عن الغياب، سواء أكان غياب الأنا أم غياب الآخر أم كليهما معاً.

ـ ٤ ـ

يأخذ التعبير عن دلالات التشظى والغياب فى القصيدة العربية المعاصرة أشكالاً عدة أهمها فيما نرى: «الحذف»،

«القلب»، «القطع»، «التشذير»، «إحلال التضاد»، «إشباع سياق النفى»، «التظليل»، «التشويه».

وترمى هذه الأشكال جميعها إلى أسلبة حالة العزلة الإنسانية وتشكيلها تشكيلاً موازياً لمضمونها. وتكاد أغلب هذه الأشكال أن تمثل قاسماً مشتركاً بين عدد من الفنون كفن الشعر وفن السينما وفن الرسم. إنها تصوغ شعرية الحالة فى كل هذه الفنون، وتشحذ طاقتها الإيحائية، وتعزز التفافها حول المعنى.

وليس غريباً أن تعمل هذه الأشكال ، أو بعضها، على تسويغ عالم فانتازى مفارق لعالمنا المألوف، فعن طريق ذلك العالم المفارق فقط تستطيع الأنا المشظاة أو الغائبة أن تعثر على حضورها الأسطورى، وأن تكون قريبة من لا وعيها الذى يفضح سره لشدة ما يسهر عليه، كما يقول «باشلار»:

تتوقف الحركة من وضع إلى آخر على تلك القدرة التى تتشبع من خلالها الفانتازيا بالرمز، وفى وسع بعض قياسات التحكم الرمزى هنا أن تتحقق مادامت الفانتازيا تمنحنا هبة الفرار من الكينونة (٢).

لن تكون الكتابة، منذ الآن، بيت العالم، بل ستكون بيت الغريب الذى يبحث عن حضوره الآخر. الكتابة بيت فى فضاء الزمن، واسع باتساعه، لا تحده تضاريس المكان، أو كما يقول «أدونيس» عن «الشعراء»:

يصنعون
للفضاء مفاتيحه .
لم يقيموا .
نسبًا أو بيوتًا
لأساطيرهم
كتبوها
مثلما تكتب الشمس تاريخها.
لا مكان ...

(كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل)

- ٥ -

«الحذف» هو بلاغة الغياب الأولى. وهو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة. الحذف نوع من المحو. هل نكون مفرطين فى التأويل إذا قررنا أن الحذف يمثل نزوعاً طاغياً إلى استبعاد جزء أساسى من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كى يؤكد حضور ما ليس ملموساً؟!

يقول محمود درويش فى «كان ما سوف يكون»:

مرت بين كفينا عصافير وموت عائلىّ .
ليس هذا زمني . عاد شتاء آخر . ماتت نساء .
الخيل فى حقل بعيد . قال إن الوقت لا يخرج منى .

(أعراس)

يحدثنا الشاعر عن «الانفلات»؛ عن مروق الذكرى، وعن الدفء العائلى الذى غاب بالموت، عن العصافير أو الأحلام الهاربة، وعن زمن لا تجد الأنا فيه هويتها. ويتم القفز من لحظة الذاكرة المفعمة بالأسى فجأة إلى حاضر رمادى دون تمهيد. تبلور مسافة الفراغ إيحاءها عن طريق التداعى. ويستحضر فصل سقوط الأوراق والريح والمطر ذكريات عصف الماضى بالقلب، ثم تتم قفزة أخرى أوسع وأكثر حدة حيث تلمع فانتازيا الموت من جديد على نحو يثير الشجن، ويربط بين الأنوثة والنبالة والطبيعة فى سياق النأى والإيغال فى التباعد والتلاشى. وتأتى القفزة الأخيرة لتصف الأنا بكونها محبس الوقت وقفصه وسكناه. ثمة أشياء مفقودة بين الذاكرة والحاضر، وبين الحاضر ومشهد الموت العجيب فى المكان النائى، وبين ذلك المشهد والوقت الذى يقطن جسد رجل أو روحه. هذه الأشياء المفقودة لم تضع ولكنها ضيعت لكى يحل محلها ما لم يكن موجوداً من قبل: أثير الرغبة الذى يعكس الشهود فى الغياب، فتصبح «أجسادنا أرواحنا» كما يقول المتصوفة، أو كثافة الزمن النفسى الداخلى الذى يختزل التدرج والتعاقب فى منطق معاكس يجد تبريره فى الحلم حيث تنكسر حلقات الاتصال الظاهرة فى سلسلة الأحداث ليكون ما ليس فى الإمكان ممكناً. ويقول سعدى يوسف فى «كيف؟»:

وفى الحلم

تدخل حتى الشجيرة

مثقلة بالسكاكين ...

... .

... ...

... ...

هل قلت: إنا انتهينا؟

(الوحيد يستيقظ)

هنا يتم الحذف بطريقة أكثر إفصاحاً من نفسها. إن ما يقع عمداً من مشهد الدخول والخروج على مسرح الحلم يبادر – بدءاً – بتأكيد بداهة الغياب. فإذا كانت الغصون سكاكين فليس ثمة ما يبرر سرد تفصيلات المذبحة. كان فى وسعنا أن نتوقع من الشاعر قولاً من شأنه أن يضىء الفجوة المعتمة، وكان فى وسعه أن يقول لنا:

وفى الحلم

تدخل حتى الشجيرة

مثقلة بالسكاكين،

(تترك أغصانها جسدى

كالشبابيك

أنزف

حتى يدثرنى بعباءته الموت)

هل قلت: إنا انتهينا؟

بيد أن الشاعر لم يقل هذا. لقد ترك لنا أن نملأ السطور الثلاثة بالمراحل الثلاث: الطعن، فالنزيف، فالموت. الغياب لا يحتاج إلى تأكيده بالكلمات، ولكنه يحتاج إلى تأكيده بالصمت، يكفى أن تدخل الشجيرة القاتلة غابة الحلم ليستدرك القتيل بتساؤله ما كان قد نسيه: هل قلت إنا انتهينا؟

– ٦ –

يسعى «القلب» إلى نوع من الإبدال أو كسر التعاقب المعروف ليبرز تفرد حدث ما، مدهش، وغريب، وخارق للمألوف. من ذلك قوله تعالى «ثم دنا فتدلى» فالأصل فى ذلك «تدلى فدنا» أو قوله تعالى «فضحكت، فبشرناها بإسحاق» فالأصل فى ذلك «فبشرناها بإسحاق، فضحكت» ولكن فى حدث المعراج أو فى حدث الإنجاب بعد تمكن الهرم من الإنسان ما يشى بالإعجاز والغرابة، مما دعا إلى تقديم ما وجب تأخيره وتأخير ما وجب تقديمه لإظهار خرق العادة ومجاوزة الأسباب.

فى سياق التعبير عن دلالات التشظى والغياب يعمل «القلب» على تأصيل عنصر المفاجأة أو البغتة، وتدشين عجائبية الحدث، واختطاف الواقع من واقعيته لإعادة تشكيله بوصفه فانتازيا مفارقة لمنطق اليومى والعادى والسائد.

يقول محمود درويش:

كان ما سوف يكون

فضحتنى السنبلة

ثم أهدتنى السنونو

لعيون القتله

(كان ما سوف يكون/ أعراس)

لقد صار المستقبل البعيد ماضياً قريباً. تم استعجال الموت إلى حد لم يعد للوقت به طاقة على الانتظار. الفضيحة والهدية يتقاسمان الخيانة، السنبلة والسنونو، الأرض والمدى. فقد المكان ضميره فعكس الزمن مساره، وتدفق من المستقبل إلى الماضى ليكتمل غياب الأنا اكتمالاً أسطورياً فى الحاضر الذى يصبح فيه القتيل هدية لعيون قاتله. هذه المجانية الفادحة هى التى تؤكد مأساوية الموقف، وتكشف عن عبثيته، فى آن.

وإذا كان العنوان هو العلامة الأولية التى تهجس بالمعنى أو بالمدخل الذى يضىء – بدءاً – فضاء النص، فإن عنوان «كان ما سوف يكون» يضع الآتى موضع «المقلوب» منذ اللحظة الأولى. وعلى النحو نفسه يجعل محمد عفيفى

مطر لإحدى قصائده هذا العنوان: «وجوها يتنظف الدم» ليكون «القلب» هو العلامة الأولية فى القصيدة والمدخل إلى فضائها:

واركض فإن فلاة الروح واسعة

والموت ظبى قواف ، ربما انفتقت منه الجوارح

فى عينيك فانهملت هذى الوجوه :

فهل هذى الدماء إلى يوم القيامة ؟!

قال الراحلون : أجل ....

(وجوها يتنظف الدم/ احتفاليات المومياء المتوحشة)

تنبثق الوجوه من الدم أو تقطر منه ليصبح الدم هو الأصل الذى يخفى طيه الصور. وعندما يسيل يصير - بغتة - مرآة تفضح خلقة الخلائق. والوجوه، كذلك، دموع تنهمل من العينين اللتين انفجرت فيهما القوافى على هيئة حيوان جميل ورشيق ولكنه يمثل استعارة للموت. هل الموت جميل ورشيق كالقصيدة؟ وهل القصيدة هدف للصيد أو للذبح كالغزال؟ يقول الراحلون: أجل. والراحلون هم الغائبون المنفيون بالموت أو السفر أو الصمت عن الكلام، وجوههم شظايا من مرايا الدم أو عقد دمع مفروط يزف مرثية القوافى إلى فلاة الروح الواسعة.

إن «القلب» مفارقة تعكس دورة الطبيعة والزمن والأشياء ، لتقدم النتيجة على السبب، والمعلول على العلة والقضية على البرهان. وهى بذلك تفترض الحقيقة المضادة دوماً بوصفها أصلاً وبداية فى تاريخ تأسيس الوجود المؤوَّل أو الكامن.

- ٧ -

يمثل «القطع» شكلاً من أشكال الربط. وبقدر ما يكون التعاقب أو الاتصال قائماً بين لقطتين متباعدتين فى المغزى أو الدلالة تصبح الوحدة التركيبية أكثر تعقيداً وصعوبة. ويبرز هذا الأسلوب واضحاً فى فن السينما، ولكنه يتفرد فى اللغة الشعرية بخلق حساسية على جانب كبير من العمق والغموض والشفافية فى آن.

يقول عبد الوهاب البياتى فى قصيدة (المغنى والقمر) :

- ١ -

رأيته يلعب بالقلوب والياقوتْ

-٢-

رأيته يموتْ

- ٣ -

قميصه ملطخ بالتوتْ

وخنجر فى قلبهْ

وخيط عنكبوتْ

يلتف حول نايه المحطم الصموتْ

وقمر أخضر فى عيونه

يغيب عبر شرفات الليل والبيوتْ

وهو على قارعة الطريق فى سكينة يموتْ

إن «الانحراف» الأساسى يكمن فى القطع الأول؛ أى فى الربط بين اللقطتين (١)، (٢) على ما بينهما من تباعد لافت، أما اللقطة (٣) فتعد امتداداً للقطة (٢)، ولكن اختزال اللقطات اختزالاً شديداً يمثل، إذا اقترن بالقطع الذى ينهض بربط التباعدات، عصباً درامياً متوتراً ومشدوداً، ويعكس حالة من المداهمة والفجائية والدهشة. إن القطع ينطوى، على «الحذف» أيضاً، ولكنه يتسم، إضافة إلى ذلك، بحدة أكبر وتحديد أشد نتوءاً لأنه يعتمد فى جوهره على العزل.

إن اللقطة هى أصغر وحدة من المونتاج كما يقول يورى لوتمان، وليس تتابع لقطتين هو مجموعهما، بل هو اندماجهما فى وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى[٣].

يطلق جون كوهين على هذا النوع من الربط «ربط المجاوزة» وهو نوع يتخطى الربط عن طريق العطف، والربط عن طريق المجاورة.

يميل «الحذف» غالباً إلى الربط عن طريق المجاورة، ولكن «القطع» ينزع - فى أعلى مستوياته - إلى الربط عن

طريق المجاوزة لكى يحقق أقصى فاعلية وظيفية لتقنية «الفجوة». عم تعبر الفجوة ببساطة؟ إنها تعبر عن سقوط أشياء وأشياء فى المابين. وبقدر ما يكون هذا المابين واسعاً، تصبح الأشياء المستبعدة أو المحذوفة أكثر عدداً. وفى التعبير عن دلالات الغياب تصبح الحاجة إلى «الفجوة» الأعمق متزايدة باطراد. الغياب ذاته فجوة شديدة الغور. الغياب عزل جارح. والغياب، أخيراً، اختزال عريض لتراكم الزمن والتفصيلات والمظاهر.

ـ ٨ ـ

«التشذير» تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدتها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقى به. إنه تشكيل بصرى موازٍ لمضمون التبعثر والتناثر والتشظى. ودراسة الكلمة أو العبارة أو الصورة التى يقع عليها الاختيار المتشذر هى مناط استكناه الجانب المعنىّ من العلاقة، ووسيلة حل شفرتها.

تمثل الشذرات فى النص علامة وهى ـ بالتحديد ـ أيقونة التجزؤ والتبعض والتفتت والتكثر، أيقونة انحلال الوحدة الواحدة.

تنطوى عملية «التشذير» كذلك، على ما يسمى بـ «التصدر» Foregrounding؛ لأن اللغة تستخدم ـ فى هذه الحالة ـ استخداماً غير متوقع، لافتاً للنظر، وغريباً؛ بحيث تكون الكلمة أو العبارة أو الصورة المشذرة محط اهتمام مفاجىء بما تمثله من تميز شكلى وموضعى داخل سياق النص(٤).

يقول سعدى يوسف فى قصيدة «الكوفة»:

ما سميناها لتكون مدينة

لم نبن بها إلا المسجد

والسورَ

وكوخ علىّ ...

.. ..

... .

... .

لكن القرن الأول لم يعد الأول

ها نحن أولاء نغادرها

م

ش

ن

و

ق

ى

ن

على ماسورات مدافع دبابات ...

(الوحيد يستيقظ)

تتدلى كلمة (م ش ن و ق ى ن) رأسيا كحبل المشنقة تماماً. وهى «حال» تشير إلى هؤلاء «المفعول بهم»؛ العرب الآتين من الصحراء وقد بلغ منهم الجهد مبلغه:

نحن أتيناها ظمآنين جياعاً

نعرج من وهق الرمل

ونعمى من وهج الشمس ...

المشنقة هى الحاضر المعتم المستبد المهزوم فى مقابل الماضى مرفوع الرأس، حيث كان «المفعول بهم» «فاعلين» رغم الشظف والمسغبة والسفر الطويل المرهق:

قطعنا العالم: من مكة حتى قصر النعمان

قطعنا العالم بالسيف

إلى أن نتأ العظم بأيدينا ومحاجرنا ...

وابيضّ.

العلاقة، إذن، بين الماضى والحاضر هى العلاقة بين (الحياة ـ الحضور ـ الوحدة) و (الموت ـ الغياب ـ التشظى). إنها مفارقة ساحرة موجعة تجهد القصيدة فى إبرازها بأكثر

من وسيلة لتعمق فينا إحساس الفجيعة، وتعرينا من أقنعتنا الزائفة، وتتركنا مأخوذين بعمق الهوة التي تفصل بين «كوخ علي» و «ماسورة مدفع الدبابة» على هيئة فراغ منقوط في ثلاثة سطور محذوفة:

... ...

... ...

... ...

ويقول أدونيس في قصيدة «جسد»:

أنزلق على مدية جرف مجهول

تنزلق لغتي على مدية الهاوية

وبين نشوة الدوار

وشفا هلاك غير مرئي

أتدلى

لا .... تقريباً

بين

في

ربما .... أبداً

(مفرد بصيغة الجمع)

تقوم عملية «التشذير» هنا بتوزيع غريب، ولكنه محكم. لا يمثل شكل الشذرات «حالة انزلاق فوق جرف أو هاوية» بقدر ما يمثل، من خلال التناظر الهندسي لإحداثيات الألفاظ، حركة التدلي البطيء (في) عمق ما أو (بين) سطحين غائرين.

×

× .... ×

×

×

×.... ....×

وعن طريق تأمل الارتباطات، نكتشف أن «الجسد»، الذي يذكر منكراً لا معرّفاً في عنوان القصيدة، يتدلى بين النفي (لا) والتقريب (تقريبًا)، بين الاحتمال (ربما) والمستقبل الدال على الاستمرار (أبداً). وهو، في الوقت نفسه، يتدلى (في) النفي والتقريب، (في) الاحتمال والاستمرارية. الجسد يتدلى (بين) الأشياء، و(في) الأشياء معاً. ومعنى ذلك أن أشلاءه تتناثر وتنزلق: «أنزلق على مدية جرف مجهول». كأنه يتشظى حين تمزقه المدية مزقاً. واللغة كذلك،تنزلق وتتشظى بين النفي والتقريب، بين الاحتمال والديمومة، كما هو الجسد. الجسد لغة، واللغة جسد، والعلاقة بينهما هي الانزلاق والتناثر. الأنا مبعثرة في اللغة، واللغة مبعثرة في الأنا. كأن كلتيهما هاوية للأخرى، ومدية للأخرى في آن. هذا التبديد المتبادل يمنح «الهلاك» و «النشوة» معًا. إن لذة الموت تنطوي على موت اللذة، ولكن غياب الجسد واللغة أو تشظيهما بفعل بعضهما البعض يجعل من المسافة بين (النفي) و (التقريب)، أو بين (الاحتمال) و(الاستمرار) مسافة موهومة؛ لأن الداخل ينداح عن الخارج، والخارج ينداح عن الداخل. (بين) هي (في) دون أي فرق. الإيروس (الجسد) واللوجوس(اللغة) يتماهيان ويتنافران في الوقت نفسه. وهكذا يغيبان لصالح حضورهما المزدوج، حضورهما الذي يمزقه الالتباس.

- ٩ -

إحلال الشئ في نقيضه، والتعبير عنه به، هو ما نعنيه بـ «إحلال التضاد». وفي قدرة هذا الإحلال أن يولد صورة شعرية مدهشة، ولكنها مشحونة بطاقة سالبة تنفي مفهوم الشئ نفسه.

يقول محمود درويش في قصيدة «متتاليات لزمن آخر»:

كان يوماً مسرعاً . والغد ماض

قادم من حفلة الشاي . غداً كنا !

وكان الامبراطور لطيفاً معنا . كنا غداً

... نشهد تدشين الركامْ

(لماذا تركت الحصان وحيداً)

«الغد ماض»، ونحن كنا ولكننا لم نكن بالأمس، بل «كنا غداً». كتب عالم الرياضيات الفذ ستيفن هوكنج ذات يوم يقول إن الكون إذا عكس مساره من التوسع والتمدد إلى الانخساف والتقلص فسوف يعيش الناس حياتهم رجوعاً إلى الوراء فيموتون قبل أن يولدوا.

إنه زمن آخر حقاً كما يقول محمود درويش فى عنوان قصيدته؛ زمن يعود فيه الكون إلى نقطة صغيرة جداً، إلى حجم بروتون واحد كما كان فى البدء، له كثافة لا متناهية بما يفوق الخيال. كأن رحلة العودة إلى الدنور أو إلى الهباء الشامل هى المعزوفة الفاتنة الباقية. سوف نشهد تدشين ركامنا فى هذه الفانتازيا البهيجة، وسوف نحتفل بها كما يحتفل بنا الزمان الناكص على عقبيه. ستضمنا غواية العدم فى حنان ولطف لأن العدم سيد الجميع. هنا يكتشف الغياب عن ذاته بوصفه نعمة غير محدودة. ورحمة يتعذر وصفها، ألم نقل من قبل إن «الفانتازيا تمنحنا هبة الفرار من الكينونة»؟

يقول أدونيس أيضاً:

من الآن يلمح الأبد

من الآن يتحسس البدء

أ ب د = ب د أ

استغوِه، أيها النبض الذى يحكم الغيب

كن إيقاعه

امنح لرأسه أن يهوى بين ذراعيك

(جسد/ مفرد بصيغة الجمع)

يتم هنا «إحلال التضاد» من خلال «التشذير» نفسه: أ ب د = ب د أ، ويلعب الجناس التام أيضاً بين «الأبد» و«البدء» دوره الواضح فى تأكيد التمادل أو التساوى، ولكنه تعادل التشظى وتساوى التناثر والانفراط. هذا هو إيقاع التلاشى فى «كن إيقاعه»، و «امنح لرأسه أن يهوى». الغياب هو الراحة. الغياب هو الحضور الذى لا يقتضى ثمناً فادحاً من أجل إثبات ذاته. إن شيئاً لا يتحداه ولا يضطره إلى دفعه أو الصراع معه. «إن فكرة العدم تنطوى على شئ أقل مما تنطوى عليه فكرة شئ ما. وهذا هو سبب المشكلة»، كما يقول برجسون(٥).

«إحلال التضاد»، أخيراً، تفريغ للملاء من ملئه، للمسافة من مسافتها، للاتساع من اتساعه، للزمن من امتداده، للحدث من فعله، وللأنا من ذاتها. إنه تخل عن المحتوى، ولكنه ليس تخلياً عن المعنى، فمعناه يظل قائماً فى التراجع، فى العكس وفى كف كل شئ عن الاحتفاظ بمفهوم له إزاء الأشياء الأخرى.

- ١٠ -

نعنى بـ «إشباع سياق النفى» نوعاً من النفى المكثف الذى يوجه السياق ويتحكم فى امتداده من خلال عنصرين هما: عنصر التكرار، وعنصر التقابل. فالسياق، فى هذه الحالة، لا يستطيع أن يتنفس خارج هذه الحدود؛ لأنه يصير مشبعاً تشبعاً عالياً بالحركة الدورية لقوانين توليده.

يقول محمود درويش:

لا تاريخ للأيام منذ اليوم،

لا موتى ولا أحياء.

لا هدنة،

لا حرب علينا أو سلامْ

(متتاليات لزمن آخر)

ويقول:

هنا وُلدت ولم أولد

سيكمل ميلادى الحرون إذاً

هذا القطار

ويمشى حولى الشجر

هنا وُجدت ولم أوجد

سأعثر فى هذا القطار

على نفسى التى امتلأت بضفتين لنهر مات بينهما

كما يموت الفتى

«ليت الفتى حجَرٌ...

(مر القطار / لماذا تركت الحصان وحيداً)

يعتمد «إشباع سياق النفى»، فيما يبدو من المثالين السابقين أيضاً، على قدر ملحوظ من «التداعى الحر» الذى يبلور روح الغناء. وللغناء أن يكون مرثية كما يكون رقصة عرس أو حرب. المرثية هنا احتفال بقدرة الغياب على التجدد. وفى عطف الثنائيات الضدية على بعضها البعض (الموتى والأحياء، الحرب والسلام، الولادة واللاولادة، الوجود واللاوجود) يجد التصالح معناه، ويمتلك التجاور غايته، مما يعزز دور النفى ذاته، ويجعل منه بؤرة لعدسة السياق التى تمتص حزمة الضوء دون أن تعكسها أو تكسرها.

يعمل التكرار على إشباع نمط نحوى بعينه، وهو ما يطلق عليه ياكوبسون وعلماء الشعرية الآخرون «التوازى»، بينما يعمل التقابل على أن يغطى النفى مساحة الأشياء والمسميات والأفعال كلها على ما بينها من اختلاف، أو تناقض.

يصبح سياق النفى بفضل التكرار والتقابل مفعماً بتأكيد السلب، ويدعم «التداعى» الذى يعد شكلاً من أشكال التكرار هذا المظهر ويؤصله. هكذا يتسم النفى بالكلية والديمومة فيبتلع ما عداه. ما الذى يدعو الأشياء، إذن، إلى الفعل: «سيكمل ميلادى الحرون هذا القطار، ويمشى حولى الشجر»؟ وما الذى يدعو مشهد الطبيعة والكون إلى التناغم والصفاء: «كل شئ هادئ فى ملتقى البحرين، لا تاريخ للأيام منذ اليوم»؟ وما الذى يدعو أمنية الخلود القديمة إلى الانبثاق «ليت الفتى حجر»؟ لعل هذه «المفارقة» هى التى تحيى معنى النفى ذاته بوصفه المعنى الأولى للموجودات، بل لعلها هى التى تصور لنا أيضاً، خضوع ماهيتين لمنطق واحد أصلاً. وهذا ما يفسره برجسون بقوله «إن الملاء طراز على نسيج الخلاء، وإن الوجود يضاف إلى العدم»[٦]. إن هذه «المفارقة» تبرز حقيقة جوهرية وتؤكدها، وهى أن الوجود والعدم كليهما يقعان على سن مدببة أو على حافة يعتورها قلق دائم، مما يجعل كلا منهما على أهبة الانزلاق نحو الآخر فى أية لحظة. وهذا ما يقرره العلم فى موجته الأخيرة، وما هجس به الشعر ـ كذلك ـ دون أن يكون له سوى أداة الحدس أو الخيال.

ـ ١١ ـ

«التظليل» منحى بصرى ينحوه الرسام فى لوحته، ولكنه يعنى ـ فى الحقيقة ـ ما هو أكثر من كونه مقابلاً بسيطاً للضوء. إنه يعنى نوعاً من الاختباء والكمون. وهو ما دعا يونغ ورفاقه إلى تسمية التشخص اللاواعى بالظل. الظل هو التوارى. وثمة ما يجمع، من حيث الصوت والدلالة، بين «التوارى» و «الوراء»؛ فالظل رجوع ما إلى الوراء، تأخر عن الإفصاح والإبداء وغياب عن التصدر أو نفى له.

يقول سعدى يوسف فى قصيدة «مصطفى»:

يا حلو يا مصطفى
يا زينة الشبانْ
مرت غيوم العدا
مرت على «حمدانْ»
يا حلو يا مصطفى
هان الذى ما هانْ
بعد الندى والندامى
ضعضعوا البنيان
يا حلو يا مصطفى
يا سدرة البستانْ
يا ليت شمس الضحى
حنت على الولهان

تابوت أخضرْ
وسماء بيضاءْ
ويطلع النخلة يبتل الماءْ

فى الضفة الأخرى: عمى
فى شاطئنا : كان أبى

فى شط العرب : الزورق مختنق بين البردى، وحيد .

لم يبق من النخل سوى أعجاز خاوية

أن سماء بيضاء

سماء كانت خضراء

تمد يديها نحو سماء ثالثة

«أنا عريانة

أنا عريانة

ذهبت بالنخل مدافعهم

ذهبت بالأهل مدافعهم

أنا عريانة»

والبصرة تدخل تحت شوارعها

تدخل تحت الماء أجاجا

تدخل تحت الكتب المرصوفة

تدخل فى الروح ولا تخرج إلا والروح ...

مدينتنا !

(مصطفى / محاولات)

يأخذ الشهيد موضع التصدر دائما من وجوده داخل إطار كإطار اللوحة. أما المدينة والذكريات التى ترتبط بها؛ تاريخها وأحزانها وهزائمها وأحلامها، فتتداعى خارج الإطار. المدينة ظل الشهيد وليس العكس. المدينة ذاكرة، والشهيد هو الذكرى التى تمد ظلالها متمثلة فى المدينة بذكرياتها المختلفة. الذاكرة ظل لذكرى بعينها. كأن هذه الذكرى شجرة وارفة ظلالها الممدودة هى المدينة بكل ما تحويه من ذكريات منفصلة عن ذات الشهيد ومتصلة به فى الوقت نفسه، إنه نوع من «القلب» الذى يسعى إلى أسطرة الموت البطولى. «مصطفى» هو المفارقة التى تؤسس لكسر التعاقب المألوف بين التجلى والكمون. لنقرأ:

والبصرة تدخل تحت شوارعها

تدخل تحت الماء أجاجا

تدخل تحت الكتب المرصوفة

تدخل فى الروح ....

هكذا تختبئ المدينة الجهيرة، يختبئ الحضور الظاهر الذى لقننا من قبل درساً بليغاً:

أيام أتيناك تعلمنا كيف يدور الفطر خـبيئًا بين الظل وبين النخل.

هنا يتجلى الغياب بوصفه حضوراً يعلن أسطورته:

يا حلو مصطفى يا زينة البصرةْ نوم الهنا، مصطفى ... ما أضيق الحفرةْ

هذا التبادل فى الدور يجعل التظليل أداة طيعة مرنة؛ فالظل علامة تخضع للتحول مادامت تفقد نفعيتها أو استعماليتها المباشرة، وتجاوز آلية وظيفتها. ويعتمد توليد الدلالة فى هذه الحالة على إعادة إنتاج العلامة فى سياق جديد.

يمثل «الحلم» أيضا سواء أكان فى اليقظة أم المنام نوعا من «الظل». إنه يعرج على منطقة مخبرءة وغامضة، ويرسل نحوها أشواقه أو مخاوفه.

يقول حسب الشيخ جعفر فى قصيدة «خيط الفجر»:

فى الفجر الشتوى الناحل أبحث عن آثار خطاها فرق الثلج، وأتركها فى حافلة المترو تتسرب بين يدى، وأتبعها فى الزحمة أرقبها ساعات مجنونا بالحب، أقول لنفسى:

ها هى تبطئ خطرتها لكنى أعبر

قنطرة تتهدم قرب الضفة

(تلقانى ، تتفرس فى وجهى ،

وتشير إلى الكهف المتضرر،

أخطر شاحبة فى ثوب زفافى

الأبيض ، فى تاجى الذهبى ،
وأكشف عن كنزى المخبوء.
وأترك عندك خيط الباب
إلى الليل السفلى ، ويغلبك
النوم المتربص قرب الباب ،
وأطفئ زينتى الليلية أنشر
عنوانى فى ذرات الريح الرملية...)

(عبر الحائط .. فى المرآة)

إن الأنا والظل مرتبطان بالرغم من انفصالهما على النحو الذى يرتبط وفقا له الفكر والشعور معا. ولكن الأنا ـ كذلك ـ فى صراع دائم مع الظل ، كما يقول يونغ من أجل اكتساب الحرية(٧).

قد يشير «التدوير» نفسه إلى رمزية النفس التى رُسمت قديما على شكل دائرة، وهناك «تهدم القنطرة» و «تضور الكهف» و «آثار الخطى» و «التسرب من اليدين فى زحام الحافلة». هناك، إذن، الغياب والانكسار ثم التشظى «أنشر عنوانى فى ذرات الريح الرملية». وسوف تعمق صورة المرأة فى ثوب الزفاف الأبيض والتاج الذهبى من إيقاع الحسرة والجنون والفجيعة حتى يبدو (الظل) نفسه، فى النهاية، بمعناه الحرفى هابطا نحو ضياع الأنا المحقق فى سراب الوهم الكثيف:

ويهبط ظلى السلم
تفتح فى وجهى الطرق المبتلة ،
ثانية تتموج فى ورقى امرأة تتخفى عنى ، تترك
لى آثار خطى ورداء أعصره عبثا ، وأضم الريح .

ويصنع انتفاء الوجود المكانى للجسد نهاية آسرة؛ حيث يعبر من خلال «الاستبدال» عن عمق التلاشى واتساعه، وعن قدر الغياب المتكرر الذى يجدد دورته إلى الأبد:

تدق على لهبى بابًا لا تسمع دقته وتطوق
نادلة البوفيت وتبحث عن بدنى.

ـ ١٢ ـ

يشبه «التشويه» حلما كابوسيا مفزعا، يتحول عبره الإنسان إلى مسخ، ثمة فنان قد اشتهر بإضافة الهلع إلى مظهر الجسد. هذا الفنان هو «مارينى» الذى يرى فى فنه تعبيراً عن الخوف. تقول أنيلا جافيه بصدد ذلك: فى جذر يأس كهذا يكمن اندحار الوعى(٨).

نقرأ من «مذكرات الصوفى بشر الحافى» لصلاح عبدالصبور:

حين فقدنا جوهر اليقينْ
تشوهت أجنة الحبالى فى البطون
الشَّعر ينمو فى مغاور العيون
والذقن معقود على الجبين
جيل من الشياطينْ
جيل من الشياطينْ

(أحلام الفارس القديم)

ونقرأ من «الأعداء» لمحمد الماغوط:

تحت المصابيح المبقعة بالدم
رأيت ضرسى يطول
يلتفت نحو دموعى كالحمامة
وأرجلهم الرفيعة تتشابك كالخيطان تحت المناضد

(غرفة بملايين الجدران)

يلخص الرعب الذى يثيره شكل المسخ قضية «السقوط». أليس غياب الشكل الإنسانى للإنسان هو غياب للعالم لأنه غياب للأمل الذى نضعه فيه؟ أليس تشوه النسب وتداخلها هو المعادل التصويرى لغياب القيمة؟ وما الجمال سوى كونه مظهراً للقيمة؟

تعمل الرؤى المفزعة على تقويض منظومة المثل الجمالية، لا لتستبدل بها مثلاً جمالية أخرى، بل لتفتح الفضاء على وحشية القبح، وتؤكد تقهقر عوامل الاختيار

السوية. ومن ثم فهى تعرقل حيوية الحضور الإنسانى فى العالم، تعرقل النمو والتطور والارتقاء إلى أعلى، لتخلى الوجود أمام اندفاع اللعنة، لتدشن مشهد الجحيم.

ثمة عدسات، من شأنها عندما تركب فى الكاميرا السينمائية، أن تشوه الصورة. هذا ما تفعله اللغة هنا عندما تحاكى ذلك النوع من العدسات. إنها تدمر علاقات التناسب المتعارفة، وتعيد صوغ العلاقة بين جزئيات الوحدة على نحو غريب ومثير للهلع. وبذلك فهى تقوم بتوصيل «رسالة» خطيرة الدلالة فحواها أن الإنسان الذى نعرفه لم يعد موجوداً، وأن الإنسان الذى ننشده لن يأتى أبداً. ليس لدينا سوى المسخ الذى يصعد فى طريق ممهدة لقبحه وقسوته وشهوة امتلاكه.

ـ ١٣ ـ

يقول هوبس: لقد كان الخوف هوى حياتى الوحيد. ربما بدا لنا ذلك ترفاً بعض الشئ، ففى الهوى قدر ما من الاختيار وقدر ما من الفتنة أو الشغف. الخوف، فى حالتنا، ضرورة تتحكم فى الاختيار والشغف لأن الغياب أو التشظى، هنا، حالة قهرية وليس موقفاً. ليس ثمة إرادة أولية تدفع، فى الشعر الذى امتحننا وامتحناه، إلى النكوص، ليس ثمة نزوع باطنى أصلى إلى ذلك. إن الآنية التاريخية/ الشخصية فى ازدواجهـا هى التى أنشأت الإرادة أو النزوع، وهى التى وجهتهما فيما بعد. لعل مسارين متفارقين لحضارتين أو ثقافتين يؤديان، أحيانا، إلى بعض الشبه، إلى نتيجتين متقاربتين ضمن منظومتين مختلفتين من النتائج. يؤدى المناخ الإنسانى المفتوح إلى سيولة تفعل الشئ نفسه. بيد أن خيطاً رفيعاً وحاداً، فى آن، يظل قائماً. هذا الخيط هو ما يفصل فضاء عن آخر.

يتميز مفهوم «الغياب» فى القصيدة العربية المعاصرة عن مفهوم «الغياب» فى القصيدة العربية القديمة (مع اعتبار تعدد المراحل التراثية وسماتها)، من حيث كونه مفهوماً يفضح فقدان القدرة على التكيف أو التصالح مع واقع ذى شرائح متجاورة ومتماكسة القطبية فى آن؛ أى مع واقع يلغى بعضه بعضاً على نحو مشوش ومختلط دون أن يعطى نفسه أو يعطى من خارجه فرصة حقيقية أصيلة لاختيار إحالاته أو تشكيل منطق لجدله. إنه واقع مضطهد من ذاته ومن ما هو خارجه، واقع عشوائى مشذر، ومنفى ومشوه، وخاضع للحذف المطرد.

مفهوم «الغياب والتشظى» فى القصيدة العربية المعاصرة مفهوم مركب، مفعم بالتداخلات والتخارجات؛ لأن وعى الخطاب قد صار أكثر تعقيداً من أحادية التصور التى يتمثلها النمط فى اختزاله وتخففه من العلاقات التى تكسر المألوف. لذلك فإن صوغ النموذج يحتاج، دوماً، إلى تعديد مستوياته، أو تحتاج هذه المستويات إلى التعامل معها بوصفها نماذج مختلفة واقعة فى مستوى واحد.

كان «الغياب» فيما مضى، دلالة لها شكل واحد أو أكثر من شكل. بيد أنه الآن، فى تقديرى، منظومة من الدلالات لها منظومة من أشكال التعبير. وذلك لأن الواقع ـ فى الحقيقة ـ لم يعد واقعاً واحداً كما كان من قبل، بل أصبح أكثر من واقع نحاول أن نضفى عليها جميعاً طابعاً كلياً، حيث نعامل كل واقع بوصفه شريحة جزئية تجاور شريحة جزئية أخرى تمثل واقعاً معاكساً.

الغياب ـ أخيراً ـ فى وعينا الشعرى المعاصر، غياب إشكالى؛ لأن له ادعاءاته الفلسفية التى قد تتفق أو تختلف مع هيكله الموضوعى. إن ما نزعمه، دوماً، هو جزء من الوجه وجزء من القناع، ولكنه ليس الوجه محضاً أو القناع محضاً. الغياب غيابنا. وهو يلقى علينا قولاً ثقيلاً. وعلينا أن نقرأ فلا ننسى، وأن نتساءل فلا نرعوى، وأن نجيب فلا يصدنا الهوى عن القصد، ولا يشغلنا المراء عن المرئى، فالحقيقة لا تسفر عن وجوهها المتعددة إلا إذا أرجعنا فيها البصر، ولا تجد تأويلها إلا إذا تقشر اللحاء عن اللب.

الهوامش:

(١) إريك فروم، **الإنسان بين الجوهر والمظهر**، ت: سعد زهران، عالم المعرفة (١٤٠)، الكويت، ١٩٨٩، ص ٢٨، ٢٩.

(٢) _ Elizabeth Wright, **Psychoanalytic Criticism, Theory in Practice**, London and New York,: Methuen, 1987,p: 82.

(٣) يوري لوتمان، «سيميوطيقا السينما»، ت: نصر أبو زيد: من كتاب **مدخل إلى السيميوطيقا**، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، ١٩٨٦، ص ٢٧٧، ٢٨٠.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠.

(٥) هنري برجسون، **التطور الخالق**، ت: محمود محمد قاسم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٣١٢، ٣١٣.

(٦) المرجع السابق، ص ٣١٢.

(٧) كارل جوستاف يونغ وجماعة من العلماء، **الإنسان ورموزه**، ت: سمير علي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص١٥٦.

(٨) المرجع السابق، ص ٤١٩.

قراءات

شعرية الخبر

فريال جبورى غزول*

كيف نكتب الخبر؟
كان بإمكانه أن يبتلع كل شئ
السياق المضطرب
والوقائع الملتبسة
أما ما لم يكن يسمح به
فهو الأقوال المرسلة
التى لا تدعمها مصادر
فأيًا كان ما يجرى
وأيًا كان ما يتعلق به
فإنه يطمئن إلى شئ أكيد
أنه ينقل عن آخرين
وأن شيئًا لا يشغله الآن
سوى أى الصيغ أفضل
لكتابة الخبر

محمد صالح [1]

من البداية، أحب أن أوضح عنوان مقالتى الملتبس «شعرية الخبر» وتفصيل قناعاتى النقدية. إن ما يهمنى، باعتبارى مهتمة أصلاً بالأدب المقارن، هو الإضافة الجمالية التى يقدمها أو يبرزها شاعر ما ـ لا بالنسبة إلى شعر أمته فحسب، بل إلى الشعر عامة فى أركان المعمورة؛ أى إن ما يهمنى من الشعر العربى لا توافقه وتراسله مع الشعر العالمى، بل «خصوصيته». ولا أقصد بهذا «محليته»، بل تمايزه عن غيره؛ أى تلك الخصوصية التى تثرى النتاج الشعرى فى العالم، لأنها تقدم نموذجاً جديداً أو استراتيجية فنية مغايرة للمعتاد والمهيمن. وليس الغرض من الدراسة تقديم النموذج باعتباره سلطة فنية أو مثالاً للاحتذاء، وإنما باعتباره رافداً من روافد الإبداع وعزفاً منفرداً فى سيمفونية متعددة الأصوات والآليات.

وقد اخترت عنوان «شعرية الخبر» ولم أتخذ من «قصيدة الخبر» عنواناً حتى لا أثير مشكلة تعريف القصيدة،

* أستاذ الأدب المقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

وهل يندرج النص الفلانى تحت لافتة الشعر أو النثر. فأنا أرى أن المعركة المثارة حول قصيدة النثر معركة مفتعلة، ولا أرى تبريراً للذين ينخرطون فيها، سواء كانوا رافضين أو متبنين لها. فالنص الجميل جميل فى ذاته ولا يزيده جمالاً أن نشرّفه بلقب «قصيدة» أو ينتقص منه كونه مجرد «نثر». لكن مفهوم «القصيدة» يبقى منغلقاً عندما ينطلق من مفاهيم مسبقة وجاهزة، لا من تحسس آفاق الشعرية كما ترد في مختلف مستويات حضارتنا: حضارة المؤسسة والمعارضة، المركز والأطراف، الأدب الرفيع والأدب الشعبى.

وعند قراءتى ديوان محمد صالح (صيد الفراشات) (١٩٩٦) أحسست بمذاق مختلف ومتميز، حاولت أن أصفه من خلال تحليلى واستقرائى فوجدت جماليته تتكشف فيما يمكن أن نطلق عليه «قصيدة الخبر» - إن صح التعبير - حيث يتخذ الديوان النبأ مادة خاماً يضفى عليها شعريته الخاصة. ومن المعروف أن الخبر الإعلامى أبعد ما يكون عن الشعرية؛ بل إن الشعر كثيراً ما يقابل بخطاب الجرائد والصحف. فالخبر والشعر يكادان يكونان نقيضين، وجمعهما فنياً يحفز الذهن لما فيه من تقاطع الأضداد.

إن الإبداع التجريبى كثيراً ما يقوم على رفض السائد وتقديم البديل؛ وهو ما ألفناه فى الأدب الطليعى، لكن تجربة محمد صالح تتميز بكونها تستثمر شعرياً السائد والمتاح لتعيد تشكيله تشكيلاً جمالياً، كأننا أمام عملية تدوير ثقافية توازى عملية التدوير البيئية، حيث يعاد استخدام الركام من المستهلكات الورقية أو المعدنية فى دورة تحويلية تجعل من النفايات منتوجات ذات قيمة. فلقد أصبحت الأخبار - التى تنهال علينا من صحف العالم وإذاعاته وبرامجه التليفزيونية بأطباقها المتعددة - سيلاً إعلامياً يجرف المتلقى دون أن يهذب ذائقته أو يعمق وعيه؛ بل بالعكس يقوم بتبليده وترويضه. فيصبح المتلقى - قارئاً أو متفرجاً - مستلباً، فاقداً الحساسية الإنسانية والتعاطف مع متاعب الآخرين. فتكديس الأخبار وتتابعها وطرائق عرضها وتقديمها تجعل من القهر والفساد والحصار والتجريع أموراً عادية، لا مفرّ منها وحتى لا بأس بها؛ وكثيراً ما تصبح ترويحية، كأن مايجرى فى العالم من موت أطفال وجوع شيرخ واغتصاب نساء ليس إلا شريطاً للتسلية وملء الفراغ، لاحافزاً للتفكير والتأمل والمراجعة. فالخبر بتقنيات الاتصال الجماهيرى يعطل الاستجابة ويطبّع الفضائح ويجعل الفظاعة تبدو أمراً عادياً فلا تثير ولا تحرّك. وما يقوم به محمد صالح هو إعادة إنتاج للأخبار فى شكل يجعل المتلقى يستيقظ من غفوته، يستنهض فيه التأمل ويستنفر إعادة النظر فيما يجرى حوله.

إن استخدام محمد صالح للخبر أو النبأ يجعل منه أكثر من وثيقة، وإن كان يحتفظ ببعده الوثائقى: إنه يضفى على الخبر قيمة شعرية ترفعه من مستوى الصحافة إلى مستوى الأدب. وتداخل الوثائقى بالأدبى ليس جديداً فى الرواية والمسرح والسينما، وقد كتب نقدياً الكثير عن تجاورهما وتداخلهما ولكن قلما يحدث ذلك فى مجال الشعر. وأكتفى فى هذا السياق بالإشارة إلى رواية صنع الله إبراهيم (ذات) - ١٩٩٢ - حيث قابل المؤلف، فى تعاقب، بين فصل سردى متخيل وفصل وثائقى منتزع من جرائد مصرية. وقام ألفريد فرج فى مسرحيته (النار والزيتون) - ١٩٧٠ - بالترفيز بين التسجيلى والتمثيلى. وأما فى فيلم (المخدوعون) للمخرج ترفيز صالح المقتبس عن رواية غسان كنفانى (رجال فى الشمس) فنجد صوراً فوتوغرافية من المخيمات الفلسطينية ولقطات من السينما التسجيلية (اجتماعات الجامعة العربية وهيئة الأمم المتحدة) فى نسيج الفيلم.

ولمحمد صالح ثلاثة دواوين: (الوطن الجمر) ١٩٨٤، و(خط الزوال) ١٩٩٢، و (صيد الفراشات) ١٩٩٦؛ وكل منها متميز ويمثل مرحلة شعرية مختلفة. ففى (الوطن الجمر) غنائية تدرج الديوان فى مرحلة المد الثورى، و(خط الزوال) يمثل عنف الانكسار القومى وحديته. أما (صيد الفراشات)، فيتمثل مرحلة ما بعد الانكسار حيث يعكف الشاعر على الانطلاق من نقطة الصفر ليقوم بصياغة لغة ما بعد الانهيار: إنه يكتب قصائد قصيرة أو منمنمات شعرية. وهذه الكتابة التى تنطلق بعد نهاية حلم واستنفاد مشروع، تترسل بالجذور الشعرية لتشكل ذاتها. فهى ليست قصيدة ساذجة، وإن كانت متقشفة؛ إنها قصيدة بدائية - بالمعنى

الإبستمولوجي للكلمة ـ فهي تبدأ مسيرة وتشكل شعرية البدايات. وهي تتشابه مع الأشعار التي نجدها في ثقافات قديمة ومنقرضة: التعويذة، الحكمة، التهليل، النواح، وكل ما يصاحب الحياة والموت مما يجعل الإنسان ينشد أو يندب. وقد اختار محمد صالح من هذه الأصول الشعرية أو الجذور الإبداعية «الخبر» مبنىً. والخبر نوع من أنواع التبليغ عن حدث، وهو يتجاور مع القصة والسيرة والحديث والحكاية والسمر والخرافة والأسطورة والرواية والنادرة والمثل والمقامة في أشكال السرد العربية المتوارثة[٢].

ويتميز الخبر بارتباطه بالواقع، لا بالمتخيل، وإن كان إمكان عدم صدقه وارداً، فهو «ينقل قولاً أو كتابة» ماحدث وما كان[٣]. وبالإضافة إلى كون «الخبر» جنساً سردياً تراثياً[٤]، فهو أيضاً جنس إعلامي معاصر ومهيمن، فيمكننا أن نقول دون أى غلو إننا نعيش في زمن الخبر والأخبار، زمن المعلومات والإعلام، لا زمن الشعر ولا زمن الرواية ولا زمن المسرح. فقد طغى الاتصال الجماهيري الشفوي والمرئي، بشكل سرطاني قضى على الهامش الأدبي أو كاد، وجعل من التجويد اللغوي فناً منقرضاً أو مقتصراً على نخبة. ومن هنا، أرى إسهام محمد صالح في ديوانه الأخير حيث يقتحم مسيرة الموجة الإخبارية ليطوعها لصالح الفن. وأعتقد أن الفنان محيى الدين اللباد الذى أشرف على إخرج الديوان وصمم الغلاف قد التقط خاصية الديوان، فاستخدم للغلاف ـ منطلقاً من عنوانه ـ جناحي فراشة بجسد آدمي يحمل في كفه اليمنى صحيفة يومية وفي يده اليسرى صندوقاً مغلقاً، وكأنه يشير بهذا الرسم التمثيلي إلى الصحافة المعلنة من جهة وأسرار الشعر المغلقة من جهة أخرى.

تتقمص قصيدة محمد صالح الخبر ولكنها تفرّغه من الثرثرة والإسفاف، ففي ديوانه:

تفيض القصائد القصيرة بالوجل الناعم الزاحف
إلى الجوانب، أشواكاً تنغرز في الفؤاد بسبب هذا
التصميم على أن تخلو القصيدة من الضجيج[٥].

وبقدر ما تنحو القصيدة نحو الصمت بقدر ما تؤثر في زمن الجعجعة. إن قصيدة محمد صالح تبتعد عن تقرير الدلالة وتترك الحدث بلا تعليق، وإن كانت تهز متلقيها، لتترك فيه أثراً يكتمل عندما يلتقط رهافتها ويقتنص معناها الأعمق. ويقول الأديب الكبير جارثيا ماركيز الذى مارس الكتابة الصحفية والإبداعية، متذمراً من تسلط التقنية على زمام الصحافة المعاصرة: «أصبحت قاعات التحرير مختبرات معقمة... عبر الحاسوب، حيث يكون التواصل مع الظواهر المعلوماتية أسهل من التواصل مع قلب القارئ»[٦]. إن هذا التغييب للعامل الإنساني في الإعلام يقابله في الخبر الشعري حضور إنساني مكثف يستدعي عقل القارئ وكيانه.

إن الخبر الشعري الأول «جد» الذى يفتتح به الشاعر محمد صالح ديوانه، يمسرح النسق البطريركي القبلي عبر مشهد درامي:

كان لى جدّ
كان أعقب تسعًا
وتسعين جارية
وبنين
ثم في أخريات السنين
اصطفى طفلةً
كان أصغر أحفاده يشتهيها
كان يجلس في حجرها
وتميل تقبله
والقبيلة شاخصة[٧].

ومضمرن القصيدة يمكن أن نستحضر مثله الكثير في الأخبار التي يتناقلها الناس؛ إلا أن وقع القصيدة يتشكل إلى حد ما من المفارقة المتضمنة في العبارة المسكوكة «يطارد من هي في سن ابنته» التي صعدت إلى «من هي في سن حفيدته». وهناك انقلاب في العصور الجاهزة، فعوضاً عن «طفلة في حجر جدها» نجد العكس في القصيدة: «الجد في حجر الحفيدة». لكن مفعول القصيدة المؤثر لا يأتي في نظرى من التفاوت والمفارقة، بقدر ما يأتي من تقديم الحدث من زاوية نظر مغايرة.

فالمذهل فى هذا المشهد ليس نزق الجد بقدر ما هو استجابة الصغيرة، أى تمريرها لفعلته، بل تقبلها لها. أما القفلة فى «والقبيلة شاخصة» ـ بابتعادها عن الإدانة المباشرة والسخرية الفجة ـ فهى تدعو القارئ إلى تأمل هذه العلاقة «الشاذة» السارية فى القبيلة، تلك القبيلة العاجزة عن الوقوف أمام ما يحدث من شدة هوله.

وفى قصيدة «الجثث» (ص٤٠) يقدم الشاعر خبراً عن عمارة الموت التى انهارت عند حدوث الزلزال بكل التفاصيل التى قرأنا عنها فى الصحف: المجوهرات بين الأنقاض، الكلاب التى تتشمم رائحة الأحياء المدفونين؛ لكن زيادة على النبأ الصحفى يفاجئنا الشاعر بأن الجثث التى عُثر عليها كشفت عن فضائح غير متوقعة، وبالتالى فالانهيار أكثر جذرية من انهيار مبنى:

الأمتعة والحلى
التى استنقذوها من بين الأنقاض
كانت أكثر مما خمّنا وجوده
فى البناية التى ضربها الزلزال
والكلاب المدربة
التى تجدّ فى إثر الأحياء المطمورين
الجثث وحدها
هى ما أعياهم التعرّف عليه
عندئذ سمحوا لنا بالاقتراب
ولم تكن مصادفة
أننا استلمنا جثثًا
غير تلك التى انتظرناها.

إن البيت الأخير فى القصيدة هو الذى يهزنا لأنه هو الذى يكشف عن الخيانة، عن المأساة فى المأساة. ومع أن قصائد محمد صالح تكاد تكون تلغرافية كما فى نشرة الأخبار، إلا أنها على عكس الخبر لا تقدم جوهره فى المطلع، بل فى الخاتمة. فالمتعارف عليه فى الخبر الصحفى أن يبدأ بما يسمى بـ «النقطة الرئيسية» ثم «التوسع» وإضافة «تفاصيل الحدث» ثم «استشهادات» عنها وأخيراً «تفاصيل إضافية». فالترتيب يبدأ بالأهم وينتهى بالتفاصيل الأقل أهمية مما يطلق عليه بالهرم المعكوس. ويقال إن هذه الطريقة فى الإخبار توصل للقارئ من السطر الأول جوهر الموضوع لإشباع فضوله، بينما تسمح لرئيس التحرير بأن يقتطع جزءاً من نهاية الخبر ـ لضرورات الجريدة ـ دون أن يبتر الأهم[٨]. ومع أن الشاعر يقترب فى تقديمه الخبر من الإيجاز الصحفى، إلا أنه على عكس الممارسة الصحفية يصعّده إلى أن يصل إلى نهايته المفاجئة التى تجعل الذروة الختامية منطلقاً للمراجعة.

ويفاجئنا الشاعر، فى نهاية قصيدته «الكمين» (ص ٥١)، باغتيال فى نقطة تفتيش، مع أنه يمهد للواقعة وكأنها توقيف روتينى سينتهى بمواصلة السير:

يتصادف أنهم يستوقفونه
كلما عاد متأخرًا إلى بيته
يتفحصون الأوراق
ويسألونه عن اللوحات المعدنية
ثم يسمحون له بمواصلة السير
يتصادف أنهم يستوقفونه أخيرًا
يكون قد تأخر أكثر مما اعتاد
ويكونون قد انتظروا طويلا
دون أن يعثروا على ضالتهم
يتفحصون الأوراق
ويتركونه مثلما يفعل كل مرّة
يغادر السيارة
ليتأكد من وجود اللوحات ذاتها
فى مكانها هناك
ثم يطلقون عليه الرصاص.

ويرى الشاعر سعدى يوسف أن توتر القصيدة لا ينتهى إلا فى البيت الأخير، «إلا أنه الانتهاء الذى يماثل تلقيا زخة الرصاص»[٩]. النهاية، إذن «مباغتة وجارحة عند شاعرنا؛ ومع أنه يصوغ قصائده كأخبار، إلا أنه يعكس الخبر فى مرآته الفنية، ويعدّل الهرم المقلوب؛ فعوضاً عن إثارة القارئ فى المطلع وطرح جوهر النبأ ثم الانتقال إلى التفصيل الثانوية والتعزيزات الاستشهادية التى تتضاءل أهميتها حتى تتلاشى تماماً فى خاتمة الخبر الصحفى، نجد استدراجاً للقارئ وتصعيداً لفضوله ثم مباغتته بالخاتمة دون تفاصيل إضافية أو توضيحات إنشائية.

إن هذه القصائد الثلاث تمثل الأحداث اليومية التى نقرأ عنها بالصحف ولا نكاد نعيرها اهتماماً إلا إذا لامست حياتنا شخصياً: الشيخ الذى يتزوج صبية، العمارة التى تنهار بسكانها، المواطن الذى يغتال. إنها أحداث نمطية تقدمها الصحف عيناً: بأسماء محددة وأماكن معروفة وتاريخ دقيقة؛ ويحاكى شاعرنا هذه التقريرية إلا أنه يرفعها إلى مستوى التجريد. وكما يقول جابر عصفور، كأن:

الشاعر يتعمد أن يتحدث عن مدينته التى يعيش فيها بوصفها مرآة المدن التى يعرفها... هى مدينة نعرفها على سبيل التجريد وليس التعيين[١٠].

فليس المهم عند الشاعر التفاصيل والنعوت بل الهيكل والبنية، لهذا فنحن لا نعرف شكل الصبية، ولا عدد طوابق العمارة، ولا هوية المواطن. وما يجعل هذه الأخبار محرّضة للتفكير هو صدمة الخاتمة؛ فالشاعر يقفل قصائده الثلاث بأبيات تخرجنا عن المعتاد = تجاوب الصبية مع العجوز، استلام جثث غرباء فى الشقق، إطلاق رصاص على عابر سبيل فى نقطة تفتيش. ولأن القصيدة تمتنع عن الشرح والتفصيل فهى تستدعى التفكير، وكأنها «حكاية مأزقية» كما ترد فى الأدب الأفريقي، حيث تطرح إشكال عبر حكاية قصيرة أو خبر موسع ليترك حله للمتلقين فيتناقشون حوله، ويقدم كل واحد تصوّره للخروج من المأزق[١١]. ومما لاشك فيه أن تصميم الصفحة الشعرية بمساحاتها البيضاء وفراغاتها المؤطِرة للقول الشعرى يسمح ويشجع على التأمل، بعكس صفحة الجريدة التى تكتظ بالكلمات ولا تترك مساحة إلا وتملؤها بالحروف. وأرى أن كثرة استخدام صيغة ضمير الغائب، ليس من باب الحد من الذاتية والتورط العاطفى، كما يرى جابر عصفور[١٢]، بل من باب تقمص صيغة الخبر وانتحال شكل النبأ. كما يستدعى الشاعر مفهوم «الخبر» باستخدامه المفرط لفعل «كان»، حيث نقع عليه فى أكثر من ستين جملة من جمل هذا الديوان الصغير. فهو يستهل قصيدته الافتتاحية «جد» بفعل «كان» الذى يتكرر فيها أربع مرات، كما أنه يستهل عشرين قصيدة (ما يقرب من نصف قصائد الديوان) بفعل «كان»، وكثيراً ما ترد «كان» فى مطلع القصيدة ومنتصفها وخاتمتها مشكلة لازمة ومشيرة إلى عنصر الخبرية.

كما أن قصائده، على الرغم من قصرها، لا تندرج تحت شعر الهايكو المعروف بتركيزه على صورة فى الطبيعة تكون مقابلا لحالة نفسية. فمحمد صالح يوظف صوراً من الحياة، لا من الطبيعة، لا ليقدم المقابل الحسى لحال داخلى، بل كناية عن وضع إنسانى. وهو بهذا أقرب ما يكون إلى اللقطة الفوتوغرافية الشعرية، وكما نقع فى الصحف والمجلات على صورة ومعها عنوان أو تعليق، كذلك نجد قصائد محمد صالح غامضة يوضحها عنوانها وكأنه مفتاح لغز. والفارق بين استخدام الصحف للعنوان أو للمانشيت وعنوان القصيدة عند محمد صالح هو أن الصحف تبتسر فى عناوينها المادة الخبرية، لهذا يكفى أحياناً أن نقرأ المانشيتات لنعرف ما يجرى، فهى تختزل الخبر. بينما عند محمد صالح العنوان لا ينتزع من المادة الخبرية وإنما يكملها فى علاقة تكافلية. فمثلاً القصيدة التالية المكتوبة بضمير المتكلم:

سأنهض من الضجة التى خلّفتها

وأصعد فى الغبار الذى أثرته

وسأبدأ من ها هنا

من الحافة

وأتابع سقوطى

تتضح عندما نعرف أن عنوانها «الحجر» (ص ٥٥) والتكافل ذاته بين العنوان والقصيدة نجده فى «الأضحية» (ص٥٤):

حتى بعد ما أجهزوا علىّ

ظل دمى حبيس جسدى

وعبثا حاولوا

أن يلطخوا أكفهم

ويحتفلوا

إن هذه القصائد ليست ألغازاً تستعرض معرفة لغوية وإنما تثير صوراً من إرادة المقاومة. فالحجر سيسقط لكن بعد أن يثير ضجة، والضحية تنحر لكنها لن تسمح لقاتليها بالاحتفال. الموت، إذن، ليس مجانياً ولا يمر بسكونية.

وأحياناً تأخذ هذه القصائد ملامح «البورتريه» كما فى قصيدة «السر» (ص٣٦)، لعجوز تتصنت:

كان هناك دائمًا ما يخفونه عنّا

ووسط التدابير الأكثر صرامة

كانت دائمًا هناك

جدّتى العجوز

بجسمها الضامر

وعينيها الكليلتين

يدها على الهواء

وأذناها على الصوت

كما نجد فى قصيدة «العربة» (ص٢٧) لقطة لمشهد عابق بالحسية، والعنوان بؤرة تتمركز الرؤية فيه وتتضح:

لم يكن الحوذى وحده

فحتى المهرة كانت تتطوح

والنسوة خليط مترجرج

من الثياب والأثداء والعصائب

وغنجٍ فائحٍ

ومع أن القصائد التى تشير إلى الأحداث السياسية كثيرة، خاصة فى الشعرية العربية المعاصرة، فإن تمايز محمد صالح يأتى من ابتعاده عن أخبار السياسة الكبرى من حروب وانقلابات ومعاهدات ومؤتمرات، لينشغل برصد أثرها على مجرى حياة الناس البسطاء، وهو يتمثل حالة المنفى فى قصيدة «السراب» (ص٦٥):

هكذا دائمًا على مسافة منا

البلاد التى أحببناها

وحيثما ينحسر الموج

تلوح جثث الغرقى

كما يتمثل تغير معالم الأحياء الناتجة عن الانفتاح الرأسمالى والتنمية العشوائية، مما أدى إلى تغير فى حياة البشر، من نسق رعوى حميمى إلى تمدن اغترابى، فى قصيدة «الكهل» (ص ١٦)، حيث يشير إلى الفارق بين ما تعوّد أن يراه إنسان فى طفولته وما آلت إليه الأمور فى كهولته، وهو تغير يندرج تحت هموم البيئة، كما نقرأ عنها يومياً فى الصحف:

كان الخلاء فيما يلى بيته مباشرة

ولم يكن يجهد هكذا

كى يرى شجر التوت والقطعان

القطعان التى كانوا يتخيّرون أحلاها

يزفّونها فى المواسم

والتى ما كانوا يعرضونها

عارية هكذا

على واجهات القصّابين

والفرق بين الهم البيئى فى اقتطاع الأشجار وتقلص المساحة الخضراء كما يرد متواتراً فى الإعلام وبين القصيدة المعنية به يتمثل فى طريقة التقديم التى تطرح نقلة بين طقوسية الفلاحين فى «زفاف القطعان فى المواسم» ومنطق السوق بتركيزه على العرض والطلب فى «واجهات

القصابين»؛ ومما لاشك فيه أن القصيدة باختيارها العرس (يزفونها) فى مقابل الذبح (القصابين) تشحن الأول بالإيجابية والثانى بالاستنكار.

وفى قصيدة «الزيارة» (ص ٢٥ ـ ٢٦)، يرصد الشاعر استمرار معالم المكان وتغير البشر (كما نجد فى الصحف فى باب حدث قبل عشرين أو خمسين عامًا)، ليفاجئنا فى آخر القصيدة عبر تقنية الالتفات إلى الهم الكامن:

البيت الذى باعته الأم
بعدما اتسع عليها
ذو البابين على الناصية
الخشبى
المشرع على الشجرة التى
تطل عليها الشرفة
والحديدى
الموصد على الدرج المتآكل
كان هناك
والشقة التى تركتها إلى أخرى فى الضاحية
شقيقتها التى كانا يزورانها
أيام كانا مخطوبين
والمقهى
الذى يسمع فيه الآن
الأغنية ذاتها
تتردد فى خواء المناضد
ذات الرخامات الباردة
النادل وحده تغيّر
هى أيضًا لابدَّ تغيّرت

وعلى الرغم من الاستخدام المكثف لـ «كان» فى قصائد محمد صالح التى تقدم خبرًا، فهى تبتعد عن «الحكاية»؛ فالشخصيات فيها تبقى هلامية والحبكة القصصية غائبة، لأنها تقدم مشاهد تستحضر تاريخًا أكثر مما تقدم تاريخًا محكيًا.

وأخيرًا، نتساءل لماذا «صيد الفراشات» عنوانًا لهذه المجموعة من الإخبارات الشعرية؟ ولو رجعنا إلى معجم محمد صالح الشعرى لوجدنا أن الفراشة تحمل دلالات النشوة والدفء والجمال، فهو يقول فى قصيدة له فى ديوان (خط الزوال):

وخاطره منتشٍ
كفراش بلون الصباح الدفئ![١٣]

كما يقول فى قصيدة أخرى فى الديوان نفسه:

أنتِ ـ ككل الفراش الجميل ـ
تضيئين فى النار![١٤]

وفى قصيدة «صيد الفراشات» (ص ٣٢) فى الديوان الأخير، يقول الشاعر:

من أين جاء الخاطر المرُّ
أنه منذ ما يعى
ينتهى حيث بدأ
وأنه لن يعثر عليها أبدًا؟

هناك هاجس الفشل «الخاطر المرّ» يتلخص فى عدم ثقته باصطياد الفراشات التى تشكل فى قاموس صالح الشعرى ومضات التجلى. إنه شعور الفنان أمام قدسية عمله ورهافة مشروعه. وهذا التشكيك الذى يساور المتحدث ما هو إلا التعبير عن وعورة الطريق، فجماليات قصيدة الخبر قد توقعها فى لاشعرية الخبر، وشعريتها قد توقعها فى اللاخبر، فهنا الشاعر كمن يسير على حبل رفيع، إن لم يملك توازنه الصعب سقط يمينًا أو يسارًا. ولكن ليس لهذا التخوف ما يبرره، فقد نجح محمد صالح فى تبطين أخباره بالشعر وشعريته بالخبر، بحيث يجعل من ديوانه بحياديته الظاهرة وانفعالاته الباطنة واقفًا على تخوم الشعر والخبر فى آن.

الهوامش:

١ ـ قصيدة غير منشورة من قبل (كتبت فى ربيع ١٩٩٦)، تفضّل الشاعر محمد صالح بإطلاعى عليها بعد سماعه ملخص هذه الدراسة فى مهرجان القاهرة للإبداع الشعرى (٢٣ ـ ٢٧/ ١١/ ١٩٩٦)، وهى تعزز ما ذهبت إليه فى المقالة. كما أنه أطلعنى على قصيدة أخرى له غير منشورة موضوعها حديث بين امرأة وصحفى. وقد ذكر لى فى مقابلة معه بعد الندوة بأنه أراد أن يدخل فرع الصحافة ولكن لأسباب عديدة لم يستطع وانتهى بالتخصص فى الفلسفة «ليسانس من جامعة عين شمس». وقد تكون الرغبة المقموعة فى التخصص الصحفى قد طفت بشكل لا واع على مساره الشعرى.

٢ ـ انظر:

Abdel - Aziz Abdel- Meguid, "A Survey of the Terms Used in Arabic for Narrative and Story". **Islamic Quarterly** 1: 4 (Dec. 1954), pp. 195- 204.

٣ ـ راجع **المعجم الوسيط** (طهران: المكتبة العلمية، د. ت)، الجزء الأول، ص ٢١٣ ـ ٢١٤.

٤ ـ عن «الخبر» فى التراث، راجع: محمد عابد الجابرى، **بنية العقل العربى** (الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٦)، ص ١٠٩ ـ ١٣٧؛ وسيزا قاسم «الخطاب التاريخى من التقييد إلى الإرسال فى الأدب العربى: **تعبيره عن الوحدة والتنوع**، إشراف عبد المنعم تليمة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٧)، ص ١٢٧ ـ ١٦٨.

٥ ـ محمد مستجاب، «فراشات محمد صالح»، **أخبار الأدب**، عدد ١٣٩ (١٩٩٦/٣/١٠)، ص ٣٠.

٦ ـ جارثيا ماركيز، «دفاعاً عن عودة الذكاء والأخلاق إلى الصحافة»، **العلم** (جريدة مغربية)، ١٩٩٦/١٢/١، ص ١٢.

٧ ـ محمد صالح، **صيد الفراشات** (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، ص ١٠. وكل الصفحات فى متن المقالة تحيل إلى هذه الطبعة.

٨ ـ راجع:

Warren Agee et al., **Reporting and Writing News** (New York: Harper and Row, 1983), pp. 37- 38.

٩ ـ من مخطوطة لسعدى يوسف.

١٠ ـ جابر عصفور، «قصيدة النقض»، **الحياة**، ١٩٩٦/٤/١، ص ١٣.

١١ ـ راجع:

William Bascom, **African Dilemma Tales** (The Hague: Mouton, 1975).

١٢ ـ جابر عصفور، سبق ذكره، ص ١٣.

١٣ ـ محمد صالح، **خط الزوال** (القاهرة ـ دار سعاد الصباح، ١٩٩٢)، ص ٣٤.

١٤ ـ المرجع سابق، ص١٧.

التشخصن والتخطى فى أغانى مهيار الدمشقى*

عادل ضاهر

يبتكر لنا أدونيس فى هذه المجموعة الشعرية شخصية فريدة «تتقمص خواطره ومشاكله ونوازعه وتجسد حياته وتجربته» كما جاء فى المقدمة القصيرة لهذه المجموعة(١). ستنحصر غايتنا فى هذه الدراسة فى تحليل هذه الشخصية الفريدة، أقصد شخصية مهيار الدمشقى، مبتغين الوصول إلى جوانبها التى تضئ لنا خواطرها وهواجسها الفلسفية. لن نعنى هنا بالتكنيك الشعرى والأدوات الفنية التى وظفها أدونيس فى عملية الخلق الشعرى. فنحن لا نقصد أن نكتب دراسة نقدية بالمعنى الشائع المتعارف عليه. لا شك طبعا أن فرادة أدونيس فى شعرنا المعاصر مرتبطة إلى حد كبير بالثورة التى أحدثها فى لغتنا الشعرية وفى فهمنا لمعنى الشعرية، وهذا لايختلف حوله كثيرون. ولكن فرادته لا تتوقف فقط على فرادة لغته الشعرية بأدواتها وأساليبها الفنية. فأدونيس، كأى شاعر كبير، يخاطبنا بلغة غنية بالدلالات والإيحاءات الفلسفية. وهذا الجانب للغته الشعرية، الذى نجده بارزا فى (أغانى مهيار الدمشقى) بخاصة، لم يلق أى اهتمام يذكر من قبل النقاد والدارسين. من هنا جاء اهتمامنا به وتركيزنا التام عليه فى هذه الدراسة.

إن مهيار الدمشقى، كما سيجئ فى هذه الدراسة، يخاطبنا بلغة حملت إلينا، من حيث دلالاتها الفلسفية، الكثير من تفجرات عالم ما بعد الحداثة، يوم لم نكن نتقن بعد، لا على المستوى الفلسفى ولا على المستوى الشعرى، حتى لغة الحداثة. إنها لغة التشخصن الكيركيجوردى ولغة السخرية والنفى والنبوة النيتشوية. إنها لغة متحررة من اللغة ـ أى من المفهومات والمعانى التى تجوهرت ـ ومنفتحة على الأشياء؛ أى على السر. إنها لغة الصيرورة المتحللة فى الغائية، لغة هيراقليطية خالصة، لغة اللعب الحر ـ اللعب الميتافيزيقى

---

* وتشكل هذه الدراسة صيغة معدلة لدراسة بالعنوان نفسه نشرت فى: مجلة شعر، خريف ١٩٦٢، ص ص ١٠٨ ـ ١٣٧

ـ حيث لا قواعد سوى التى تنشأ فى سيرورة اللعب. إنها لغة الداخل التى لا تقع فى فخ الكرتزة فى احتـضـان الأخيـرة لمفـهـوم الذات ـ الجوهر، لغة الاختيار الخالص التى تطرح الأنا الياسبرزية، لا الكوجتو الديكارتية، شعارا لنا، إنها لغة الرحيل فى اتجاه الممكن، أى لغة الرحيل الذى يظل رحيلا. ولكنها، قبل كل شئ آخر، لغة التموند* باعتـبـاره بداية التشخصن.

إذن، إن الخطوة الأولى التى يخطوها مـهـيـار هى فى اتجاه ذاته: «أتقدم صوب نفسى وصوب الأنقاض» (مزمور، ص١٣٥) فهو يرى، كياسبرز، أن الإنسان، فى تفتيشه عن اليقين، يجد أنه لا طريق العلم ولاطريق الفلسفة قمين بأن يوصله إلى هذا اليقين. فـهـذا العـصـر هو عـصـر الحـقـائق الاحتـمـالية حيث لم يعد ثمة معنى لأى يقين غير يقين الحقـائق المنطقيـة والرياضية المجردة والمحددة بقوانين تحليلية عقلية خالصة. أما فيما يختص بالحياة الإنسانية ـ الحياة التجريبية بكل ألوانها وضروبها ـ فلا معنى لأى يقين خالص على الإطلاق. من هنا نفهم عودة مهيار إلى ذاته على أنها طريقه الوحيد نحو اليقين. إنها تصل وعيه بصورة مباشرة بحقيقة أصلية يقينية لايمكن مطلقا أن تتحول إلى موضوع، حقيقة تشكل الأساس المخبوء لذاته. إنها الحقيقة التى تسمح له أن يقول «أنا أكون»، والتى بها يتـمـيـز وجـوده عن أى وجود آخر.

إن عودته إلى ذاته ليست، إذن، عودة إلى ذات تجريبية؛ لأن الأخيرة هى مجرد موضوع، ومعرفته لها تضفى عليها معنى نسبيا بتحويلها إلى حقيقة له، تماما مثل معرفته لأى مـوضـوع آخـر خـارج ذاته. فـلا كـينونة يمكن أن تدرك موضوعيا كما هى فى ذاتها، وهذا ينطبق حتى على وجود مهيار كما هو معطى له فى صورة ذات تجريبية. ولذلك، فإن نقطة البداية لمهيار هى ذاته كـمـا هى معطاة له فى التجربة المباشرة لوضعه العينى الخاص. ما يختبره مهيار هنا لايتحول إلى حـقـيـقـة له؛ إنه، بالأحرى، حـقـيـقـتـه الخـاصـة. إنه ما لايمكن أن يتحول أبدا إلى موضوع أو أن يدرك إدراكا عقليا أو يحدد تحديدا نظريا خالصا. إنه الأصل الذى ينبع منه الفكر والفـعل، والذى لايمكن القـبض عليه إلا عن طريق الوعى اليـقـينى به فى لحظات نادرة من الرؤيا العيـانية المباشرة. إنه مـهـيـار وهو «مغلق كـجـذع شجرة، حـاضـر ولا [يقبض] كالهواء.» (مزمور، ص ١٣٨).

فى عـودة مـهـيـار إلى هذا الوجـود العـينى، المفـرد والخاص، إلى هذا الأساس المخبوء لذاته، عليه أن يتجاوز، أولا، ذاته التجريبية. من هنا نفـهـم قوله «أمحو الآثار والبقـع فى داخلى أغسل داخلى وأبقيه فارغا ونظيفا. هكذا تحت نفسى أحيا» (ص ٤٣)، إن فـراغ الذات هو، قبل كل شئ آخر، خطوة فى اتجاه تذويت الذات، فى اتجاه تأكيد كـون الذات ذاتا وليست موضوعا. ولذلك، فـهـو خطوة فى اتجاه تجاوز الذات التجريبية هذه الخطوة هى بداية سيرورة تنتهى به إلى اكتشاف ذاته الحقيقية القابعة تحت ذاته التجريبية، فيركن إليـهـا ويعلن فى نهاية هذه السـيـرورة «وهكذا تحت نفـسى أحيا». إنه، أخيرا، وجد ضالته ذاته؛ إنه الآن ذاته. ولكن هذه الحالة من التـمـاهى مع الذات ليست حالة تماه ذاتى مطلق absolute self - identity، فـالعـودة إلى هذه الذات القـابعـة فى قعر الداخل ليست عودة إلى جوهر ذاتى، وليس فيـهـا، إذن، شئ من مـعـانى الكرتزة سـوى مـعنى الأنوية. فـالذات الجـوهر شئ مكتـمـل وجـاهز، فـعل خـالص. الذات المذوتة، بالمقابل، هى عكس ذلك. إنها مجموعة من الإمكانات لأنها «فارغة ونظيفة»، إنها، مصدر للفعل وحقل للفعل فى آن. ولذلك، فـهى لايمكن أن تتسم بالتـمـاهى الذاتى المطلق. إذن، إن عودة مهيار إلى الأساس المخبوء لذاته هى خطوة فى اتجاه التماهى مع ذاته والانفصال عنها فى آن. ففيما يعمل مهيار على تجريد ذاته من كثافتها التجريبية ويمضى فى اتجاه التموند وتحقيق التماهى مع ذاته، يجد نفسه فى النهاية قابعا، باعتباره ذاتا فاعلة، تحت ذاته «النظيفة».

إن عـودة مـهـيـار إلى ذاته ليـسـت مـجـرد خطوة نحـو التـمـاهى الذاتى، حيث لا يقين سـوى يقين الرؤيا العيـانيـة المباشرة للأساس المخبوء للذات. إنها أيضا مغامرة طويلة تحت

(*) ينحت الباحث مصدر فعل عربى من monad وتعنى الوحدة، أو الجوهر الفرد، وهو أحد عناصر الوجود الأولية وبخاصة فى فلسفة ليبنتز، كما يعنى أيضا عنصر أو ذرة أو جذر أحادى التكافؤ والموناديزم هى نظرية ترى أن الكون يتكون من وحدات أولية ـ المحرر.

الجلد فى اتجاه التشخصن. لنبدأ، إذن، بمرافقة مهيار فى مغامرته الطويلة هذه تحت الجلد. هكذا يمثل أمامنا مهيار أول ما يمثل:

إنه الريح لا ترجع القهقرى، والماء لايعود إلى منبعه.

يخلق نوعه بدءاً من نفسه ـ لا أسلاف له وفى

خطواته جذوره (مزمور، ص١٤).

يضيء لنا مهيار فى هذا القول أبعاد تجربته الشخصية كلها. إن هذا القول، فى الواقع، مفتاح سر وضعه الإنسانى بما هو وضع تشخصينى خالص. ومعظم ما سيأتى فى هذه الدراسة يدور حول فض مكنون هذا القول وإضاءة دلالاته الأساسية، بخاصة تلك الدلالات التى لها أهمية فلسفية.

لنحاول أن نفهم الآن ما الذى تعنيه عودة مهيار إلى ذاته باعتبارها سيرورة تشخصن. إن العودة إلى الذات فى هذا السياق هى، قبل كل شئ آخر، فعل اختيار للذات: «أعجن خميرة السقوط، أترك الماضى فى سقوطه وأختار نفسى» (مزمور، ص٤٢). إن اختيار مهيار لذاته هو، من منظوره، الشرط الأول والأساسى لممارسته حرية الاختيار بعامة. إن كل اختيار حر، مهما كان موضوعه، ينطوى على اختيار الذات بما هو سيرورة تجذير للذات فى ذاتها أو تمحور حول الذات. ولذلك، يصبح اختيار الذات الخطوة الأساسية الأولى فى اتجاه التشخصن. إن مهيار، فى اختياره لذاته، يحول الكوجيتو الديكارتى إلى ألجو Eligo (أنا اختار، إذن أنا موجود). إن هذا يضع مهيار فى إطار ما صار يعرف بالأرثوذكسية الكيركيجوردية، مثله فى ذلك مثل نيتشه وكارل ياسبرز من بعده[٢]. إن الأرثوذكسية الكيركيجوردية هى حالة توتر دينامى فى أعماق الفيلسوف تمنعه من قبول أى شئ على أنه أمر نهائى مسلم به، لأنه هو ذاته ليس شيئا نهائياً. إنه يجد نفسه دائما فى حالة وحودة من النزوع نحو ما هو أكثر وضوحا وتميزا وقيمة فى معناه الإنسانى الأخير. إنه ينزع دائما نحو وجود أعلى، كما يقول نيتشه. إن حالة التوتر الدينامى هذه يعانيها مهيار بحدة فنراه يتكرر ساء لا يرويه (ص١٩١)، وينزع باستمرار نحو الممكن: «أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى» (مزمور، ص ١٠١) «[ليظل] تاريخاً من الرحيل» (أرض بلا معاد، ص ٩٠) و«[يولد] فى كل غد من جديد» (فى عتمة الأشياء، ص١٩٩)، ونراه يتوق حتى إلى «رب جديد» (نوح الجديد،ص ٢٢٧). إلا أن هناك شيئاً واحداً يمكن أن يقبل على أنه أمر أساسى ونهائى، هو أن لدى مهيار، باعتباره فردا حقيقيا، الحرية ليختار. وهذا يعنى له ما عناه ضمن إطار الأرثوذكسية الكيركيجوردية أن لديه الحرية لاختيار ذاته[٣]. وهذا الاختيار يتجه، فى التحليل الأخير، نحو حقيقة التوكيد الذاتى. لذلك، فهو يعنى فى مضمونه الأساسى، أن لدى الفرد الحرية فى اختيار سيرورة صيرورته ذاته.

إن اختيار الذات هو اختيار للذات المتذوتة وليس للذات المتشيئة. فإن عودة مهيار إلى ذاته، كما رأينا فى البداية، هى فعل تذويت لها فلا تعود معطاة بوصفها موضوعاً. وإذا كانت هذه الذات المتذوتة هى موضوع اختياره، إذن من الواضح أن اختيار مهيار لذاته هو فعل توحيد لها. إنه فعل يستهدف تنظيف الذات وإفراغها من كل ما علق بها من أشياء الخارج لتتحول إلى ذات خالصة ولا تعود منقسمة إلى ذات متذوتة وذات متشيئة. ولكن هذه الذات المتذوتة التى تشكل موضوع الاختيار ليست، كما رأينا، الذات ـ الجوهر التى أفرزتها الكرتزة. إنها الذات بوصفها المصدر الذى لا ينضب للمعنى والقيمة، بوصفها نزوعاً دائما ودفقا شعوريا لا يتقولب بقوالب نهائية. إذن، لا مفر من أن يكون اختيار مهيار لذاته، باعتباره الأساس لكل اختياراته الأخرى، هو، فى أعمق معانيه، اختيارا للفعل فى غياب أية معرفة موضوعية، وكأنى به يأخذ هنا بفهم ياسبرز للحرية على أنها تقوم على ما يسميه «علم عدم العلم»[٤] das Wissen des Nicht-wissens. إن ذاته النظيفة من كل «بقع وآثار» التشيؤ المجردة من كثافتها التجريبية والموضوعية، ذاته الموحدة، هى مصدر أفعاله الحرة. فلا مكان هنا للمعرفة الموضوعية لأنها ثقل على الحرية؛ إنها تجرد الحرية من فاعليتها الذاتية العفوية. إن المعرفة الموضوعية تحرك الشخص بدوافع من خارجه فتعود به إلى قمقم التشيؤ. إذن، كل دافع خارجى غير متأصل فى التجربة الشخصية يثقل على الحرية بسائق لا مشروطيتها. من هنا، لايرى مهيار أنه يعرض نفسه للزلل أو الشطط لقطع

صلته المعرفية بالعالم الموضوعي، عالم الأشياء الحسية، : «ضيع خيط الأشياء وانطفأت/ نجمة إحساسه وما عثرا» (صوت آخر، ص١٨)، فهو لا يحتاج سوى إلى الإبحار في عينيه لتعكشف له الحقائق كلها، أي سوى للخروج من قمقم التشيؤ إلى رحاب عالمه الداخلي، دون الركون إلى أية معرفة موضوعية:

لأنني أبحر في عيني

قلت لكم رأيت كل شئ

في الخطوة الأولى من المسافه (قلت لكم، ص ٨١)

ما يوضحه لنا مهيار حتى الآن هو أن التموند طريقه نحو التشخصن، أي أنه ملزم بأن يتفردن حتى يتشخصن. من هنا إعلانه «إنسان الداخل»: «أنا الساكن في أصداف الحلم، المعلن إنسان الداخل»، (مزمور، ص١٠٢)، وإضفاؤه على ذاته بعضاً من خصائص أنوية الكوجتو الديكارتي. إن عملية التشخصن تتطلب أول ما تتطلب الانشقاق عن ملامسة البيئة وعلى استعادة الذات ومحاولة القبض عليها من جديد، في سبيل التجمع حول مركز من مراكز الذات والتماهي معها. فمهيار يدرك أن التحصن في الداخل هو الضمان الوحيد لبقاء ذاته فارغة ونظيفة؛ فبعد أن ينبئنا أنه بصدد محو الآثار والبقع في داخله وغسله داخله وإبقائه فارغاً ونظيفاً، يقول لنا بثقة: «وسأبقى؛ فأنا مسيج بنفسي» (مزمور، ص٤٣).

ولكن ماذا يعني على وجه التحديد تفردن مهيار وانسحابه إلى عالم الداخل ليتحصن فيه؟ إنه، قبل كل شئ آخر، يعني انسحابه مما يسميه هيدجر عالم «الواحد» Das Mann أو عالم الـ«هم» أو عالم «الإنسان ـــ الجمهور» L'Homme - masse، بحسب تعبير جبرييل مارسيل[٥]. فكرة الواحد أو الـ«هم» هي المعادل الوجودي لفكرة «الآخر المعمم» generalized other التي نجدها في كتابات عالم النفس الاجتماعي الذرائعي هربرت ميد Mead، فالواحد يفكر ويعتقد ويتكلم ويتصرف كما يفعل أي واحد منا. وهكذا فهو يجسد الامتثالية conformity في أسوأ صورها، ويقع فريسة التشيؤ والاستلاب. فهو لايعبر عن نفسه بالحوار، بل بالثرثرة اليومية. المحيط الذي يتحرك ضمنه يلد إما اكتفاء قائماً على التظاهر بأن كل شئ هو أفضل الأشياء الممكنة، وأن قوة العطالة التي تغرق الإنسان في نوع من أنواع السبات النباتي يجب ألا تمس، وإما أنه يولد حركة مضطربة تنتقل من تحول إلى تحول في شهيتها اللامحدودة، أبداً، للتأثيرات المسطحة والإحساسات القائمة على الملامسة الخارجية. وفي كلا الحالتين، يجد هيدجر أن النتيجة هي تغريب الإنسان عن ذاته Selbstfremdung ووضعه الإنساني الحقيقي. هذه النتيجة تعني في التحليل الأخير تعطيل الإمكانات الإنسانية وانحلالها في الحياة اليومية المسطحة . إذن، لا خلاص للشخص الإنساني من هذه الحياة المشبعة بالمباشرية إلا بالانشقاق ـ الانشقاق عن حياة الآخر المعمم في سيرورة استجماع وتركز ذاتيين تنتهي به، مرحليا، إلى التموند[٦].

لم يكن هيدجر أول المتنبهين لهذه المشكلة، مشكلة مواجهة الشخص الإنساني للواحد أو الآخر المعمم. فقبل هيدجر تحدث كيركيجورد عن طغيان الجمهور أو العامة. إن مفهوم الجمهور أو العامة هو المعادل الكيركيجوردي لمفهوم الواحد عند هيدجر. ما يدل عليه هذا المفهوم ليس شيئا عينياً: ليس الأمة ولا المتحد ولا الجيل، حتى ولا أفراداً معينين. إنه، في نظر كيركيجورد، مفهوم يدل على قوى التجريد الهائلة في المجتمع الأوروبي الحديث، هذه القوى التي تعمل باستمرار على سحق الوجود الفردي عن طريق سلبه ذاتيته وفرادته الخاصة وتجريده من عينيته[٧].

إن مشكلة مواجهة الفرد قوى التجريد هذه الممثلة بالواحد أو الآخر المعمم أو العامة اتخذت شكلا أكثر تعقيدا لدى بردياييف. لقد ميز بردياييف بين الأنا والشخصية. الأنا هو قبل كل شئ الذات الواعية الواحدة والكائنة وراء الشخصية. إن بإمكاننا تحديده، من وجهة نظره، على أنه الوحدة الثابتة وراء كل تغير في الوجود الشخصي. كل «أنا» هو وجود مفرد ومميز، عالم بذاته. ولكن وعي الأنا لأي موضوع يحمل في أعمق تلافيفه عنصرا اجتماعيا، حتى عندما يتخذ صورة وعي ذاتي. فحتى أعي ذاتي ينبغي أن أعي الآخرين. من هنا يبدأ الأنا يتحول إلى شخصية[٨]. الشخصية هي، في المقام الأول، ذات شأن روحي. هنا يتفق بردياييف مع ماكس شيلر في أن الشخصية تجسد وحدة

أفعالنا وإمكاناتها. إنها الشخصية بالذات ما يشكل، فى اعتقاده، المشكلة الوجودية الأساسية(٩).

الفرد يختلف عن الشخصية من حيث كونه مقولة بيولوجية طبيعية ويشكل، بالتالى، رباطاً بين الأنا ومحيطه الإنسانى. إن الفرد، بعامل المستلزمات الوضعية لوجوده الاجتماعى، يحاول أن يؤدى دوراً فى محيطه وأن يشغل مركزاً اجتماعيا. وهو من خلال ذلك إنما .. يحاول توحيد ذاته بذات أو ذوات أخرى، أى يبحث عن الانتماء وتحديد هويته من خلال التماهى مع الآخر. ولكن ما يترتب -- فى نهاية الأمر - على تأدية الشخصية هذا الدور الاجتماعى أو ذاك هو أنها لا تعود ذاتها الأصلية الروحية؛ إنها تصبح فقط شخصا(١٠).

ولكن الأنا، فى نظر بردياييف، لايمكن أن يستنفد فى الشخص، ولذلك فهو دائما مهدد بالضلال فى تأسيس علاقات حقيقية مع الآخرين، أو مع الشخص. إن هذا هو مايشكل أساس فهمنا المشكلة الوجودية للنفى والاغتراب. فوجود الأنا، باعتباره شيئا متميزا عن الشخصية، وباعتباره الوحدة الثابتة وراء كل تغير فى الوجود الشخصى، يشكل حاجزاً ثابتا بين الفرد ونجاحه، من خلال أدواره الاجتماعية، فى تحقيق تماه تام مع محيطه الاجتماعى. لا مفر، إذن، من وعى الشخصية بذاتها بوصف هذه الذات شيئا مميزا عن حياة الجنس، عن محيطها الاجتماعى. والشعور بالاغتراب، فى ما يذهب إليه بردياييف، ينمو جنباً إلى جنب مع نمو الشخصية فى وعيها بتميزها عما هو محيط بها. إن الشعور بالاغتراب يبلغ أقصاه عندما يجد الشخص الإنسانى نفسه، وسط العالم الاجتماعى، المجرد والموضوعى، عرضة لضغوط قوى التشيؤ والتجريد العاملة على تحويل شخصيته الذاتية إلى موضوع(١١).

إذا كان بردياييف قد أعطى المشكلة طابعاً سيكوسوسيولوجياً، فإن جان بول سارتر أضاف إلى هذا الطابع معنى فينومنولوجياً. لا يعالج سارتر فى (الوجود والعدم) العلاقة بين الفرد والمجتمع بصورة مباشرة، ولكن من خلال معالجته علاقة النفس الذاتية subjective self بالموضوع الاجتماعى social object. مشكلة وجود الآخر alter (الموضوع الاجتماعى) لايمكن أن تنفصل، كما يلاحظ سارتر، عن مشكلة وجود الذات. فالذات، فى وعيها الخاص بوجودها ، لا تعامل نفسها بوصفها موضوعاً ؛ إنها تصبح موضوعاً فقط من وجهة نظر الآخر. إن اهتمام سارتر هنا ليس بعلاقة الذات بالآخر باعتباره تجسيداً لروح التجريد المتمثلة بالمجتمع التكنولوجى الحديث، بل بعلاقة الذات بالآخر باعتباره ذاتا أخرى. فالذات لاتكون مهددة بالتحول إلى موضوع إلا من خلال كونها معرضة لأن تصبح موضوعاً لوعى الآخر. ولذلك انصب اهتمام سارتر فى (الوجود والعدم) فقط على فض المكنون الفينومنولوجى لعلاقة الذات بذات أخرى، كائنا ما كان الشكل الذى تتخذه هذه العلاقة.

أما جبرييل مارسيل، فإنه يعود بنا إلى مشكلة علاقة الفرد بالمجتمع كما فهمها كيركيجورد. إن الشخصى الإنسانى يتحول إلى موضوع بواسطة روح التجريد المتجسد فى المجتمع التكنولوجى الحديث. الفرد، كما يرى مارسيل، تحول بواسطة وسائل محطة، كالدعاية، مثلا، إلى مجرد إنسان - جمهور L'homme - masse. وعى الانتساب إلى جمهور يصبح أكثر حقيقة وأكثر أهمية من وعى الذات الفردية، وتماهى الفرد معه يصبح الوسيلة السهلة لتجنب الفرد قلق الانفصال (separation - anxiety) الذى عالجه دوركيم بوصفه شكلا من أشكال الاضطراب والانحلال فى الحياة الشخصية والاجتماعية. ولكن الجمهور كمى ولاشخصى، مما يعنى تغريب الشخص عن ذاته فى محاولته تجنب قلق الانفصال ووقوعه فريسة لشبكة التجريد فى محيطه(١٢).

الذات مواجهة، إذن، بوجود لاشخصى يهددها بالتجريد، من جهة، وبتحويلها إلى موضوع، من جهة ثانية، وذلك يؤدى، شأن ما يؤدى إليه التفكير الهيجلى، إلى فصل الذات عن الموضوع فى الوجود الفردى، وإلى توحيدهما فى الوجود المعمم التجريدى. إنه يؤدى، كما يعبر عمانوئيل مونييه:

لى نزعة الإطاحة بعملية التشخصن التى تهاجم الحياة، وتعرقل وثبتها، وتعرضها فى أنواع ذات نسخ متكررة، بصورة لا نهائية، وتفسد

الاكتشاف بإحالته إلى آليات، وتتابع عن طريق العطالة حركات لا تلبث أن تنكفئ ضد غايتها. إنها تخفف من توتر الحياة الاجتماعية والفكرية، في نهاية الأمر، من جراء تراخيات العادة، ومن العياد، والفكرة العامة، والثرثرة اليومية(١٣).

مهيار يجد نفسه أيضا مهدداً بوجود لا شخصي، أي بقوى التشيؤ والتجريد اللاشخصية العاملة في محيطه. إن قوى التشيؤ والتجريد هذه ليست وقفا على مجتمع معين أو على وضع تاريخي معين. فهي، أصلا، ليست وليدة عوامل وظروف مؤقتة، بل نجدها فاعلة في كل المجتمعات في كل ظروفها ومراحل تطورها، وإن لم يكن بالقوة نفسها أو بالقدرة نفسها على التجريد. إن الفرد دائما مواجه بالواحد أو الآخر المعمم، لأنه لايمكن أن يوجد إلا في محيط اجتماعي معين. «الحياة التي أحياها»، فيما يقول ياسبرز، «هي جزء في المحيط الاجتماعي الذي أرتبط به أنا بروابط تاريخية؛ أنا لا أوجد كذرة معزولة ولكن كعضو في عائلة أو جماعة، كجزء من هذا القطيع أو ذاك...»(١٤)، ولكن المشكلة الأساسية بكل خطورتها ليست مشكلة وجودي في محيط اجتماعي معين. المشكلة، كما أشار ياسبرز، هي، بحق، مشكلة أن أخضع لمحيطي خضوعاً لا مشروطاً ودون أي وعي لوجودي الشخصي الفريد. المشكلة هي أن أفشل في مقاومة عوامل التشيؤ اللاشخصية المستهدفة تحويل ذاتي إلى موضوع وأن أقع في فخ التجريد.

هذه هي المشكلة الأساسية التي يواجهها مهيار؛ فالعالم الذي يعيش فيه لم يفته التفنن في ابتكار الوسائل ذات القدرة الهائلة على التجريد. الإنسان في عالمه يشيأ ويعمم في عملية موازاة تجريدية تحيله ليس إلى قطاع واسع من قطاعات حيواته المثقلة بالإلحاحات الخارجية فحسب، بل أيضا إلى مركز بسيط لتلقي النتائج الموضوعية. الإنسان في عالمه يضيع في نوع من الملاشاة في شبكة من العلاقات الهندسية، وهو لذلك يسلب حضوره الحق تحت طبقة التجريد والتخارج والتشيؤ. إننا في هذا العالم ـ لنستعر قول فاليري ـ «مسجونون خارج ذواتنا».

من هنا نفهم انشقاق مهيار عن محيطه، معنى انغلاقيته المونادية. إن مهيار يرد على عوامل التجريد والتشيؤ اللاشخصية في محيطه عن طريق التحصن في ذاته. إنه يرفض أن يكون مسجوناً خارج ذاته، يأبى أن يكون مجرد مركز بسيط لتلقي النتائج الموضوعية، يتمرد على كل ما من شأنه أن يجرد ذاته ضمن إطار الآخر المعمم اللاشخصي. ولذلك يعلن لنا مهيار: «وسأبقى، فأنا مسيج بنفسي» (مزمور، ص٤٣)، وأنه مذ عرف الآخر المعمم استدار («عرف الآخرين/ فرمى صخره فوقهم واستدار» الآخرون، ص٣٧). استدار إلى أين؟ إنه استدار إلى الذات استدارة انطوائية في عملية استغوار تشخصني. إن مهيار، لكي تكون ممارسته للديالكتيكية السقراطية ذات معنى، يغوص في دخيلته يحدد علائقها بما حوله، يفهم وضعه التاريخي فهماً لايخضع لأية مسلمات قبلية أو لحقائق غير الحقائق التي يكتشفها هو في داخله. ومهيار يفعل كل هذا بمعزل عن الآخر المعمم، مؤكداً لنا: «لاشيء يجمع بيننا ـ وكل شيء يفصلنا» (مزمور، ص ١٣٧). إن عملية التشخصن الحقيقية لايمكن إلا أن تمر في مرحلة التموند وأن تتمثل أنوية الكوجيتو الديكارتي. إن تذويت الذات الذي يعني إعطاء الذات قوانينها الخاصة المحددة لمعناها الخاص واتجاهها الخاص ستوجب، قبل كل شيء آخر، إفراغ الذات من شيئيتها. من هنا نفهم قول مهيار الذي أشرنا إليه سابقا: «أمحو الآثار والبقع في داخلي. أغسل داخلي وأتركه فارغا ونظيفا. هكذا تحت نفسي أحيا». هذا يعني أن مهيار يقطع الأسباب بينه وبين الواحد أو الآخر المعمم، إنسان اليوميات والتوافه، إنسان العادي، والسطحي، الإنسان الذي لايعدو كونه وظيفة من الوظائف وموضوعاً من المواضيع. ومهيار يفعل كل هذا ليصل إلى هذه النتيجة، نتيجة وجوب كونه ذاتي البدء و«الخريطة التي ترسم نفسها» (مزمور، ص ١٣٩). الموناد هنا ابتدأت تتخذ شكلها الأخير الذي يتبلور ضمن القوانين الخاصة للذات ويتحدد بها تحدداً كيانيا. بغير هذا الانشقاق المونادي عن محيطه، يغرب مهيار عن ذاته ويصير مجرد رمز في سلسلة، محدد بقوانين هذه السلسلة. مهيار يأبى أن يصير مجرد رمز في سلسلة، وكأني به في تأكيد وجوب كونه «الخريطة التي ترسم نفسها» يكرر احتجاج كيركيجورد:

«ضعني في سيستيم فتنفيني ـ أنا لست قط رمزاً رياضياً ـ أنا أكون».

إن احتجاج كيركيجورد كان موجهاً، بالأخص، ضد هيجل: الذات والموضوع، الفكر والوجود، متوحدان فى نظام هيجل الفلسفى التأملى، بينما هما منفصلان فى الوجود الفردى. الذى يعنى مهيار، كما عنى كيركيجورد من قبله، من هذا النوع من التفكير الهيجلى هو أنه ينفى حقيقة الوجود الفردى فى نظامه العقلى المجرد. الفرد بات مجرداً من كل معنى ذاتى وفق خطط التفكير الهيجلى، الذى شأنه شأن مهيار لايمكن أن يقبل بهذا النوع من التفكير الذى يموضع الشخص الإنسانى فى شبكة من العلاقات الضرورية القابلة للفهم. مهيار، كما رأينا، «يخلق نوعه بدءاً من نفسه، لا أسلاف له وفى خطواته جذوره». وهو بمجرد إدراكه لهذه الحقيقة، حقيقة كون فاعليته الشخصية محددة مساره، يدرك، مع كيركيجورد، أن الوجود الإنسانى من حيث هو وجود فردى، هو، بالضرورة، وجود عينى لايقبل التعميم أو التجريد. وهو، لذلك، بعكس ماقال به هيجل، يمكن أن يخضع لهذا المفهوم أو ذاك وأن يتجرد من ذاتيته. إن تفكير مهيار، فى وعيه الوجود الفردى فى عينيته المطلقة، ينطوى على رفض قاطع لمنطق الوحدة، ينتصر لليبنتز ضد هيجل واسبينوزا أيضا. إن الهيجلى والسبينوزى، سواء بسواء، رفضا رؤية التعدد والكثرة. منطق الوحدة، لهما، هو المنطق الوحيد المشروع. لقد نسف هذا المنطق قوانين النسب والعلاقة، ونسف معها، بالتالى، التعدد والكثرة. أين أحرف الجر؟ أين الأفعال؟ النظر الغارق فى وهم المطلق لايستطيع رؤية هذه «الأشياء الصغيرة». وهكذا تنفى الذات الفردية فى نظام عقلى مجرد ويتحول الشخصى الإنسانى إلى مجرد مجموعة من الأدوار المرسومة قبليا وفق منطق الكلى أو منطق الواحد المطلق.

من هنا نعود إلى النقطة التى يبدأ منها مهيار. إن مهيار، كما رأينا، هو «الخريطة التى ترسم نفسها». هذه هى الناحية الأساسية التى تضعنا فى الطرف الآخر المضاد لهيجل. دون أن يكوّن مهيار «الخريطة التى ترسم نفسها» لايستطيع أن يبلغ مرحلة التوكيد الذاتى. بغير هذا تظل ذاته مجرد مجموعة من الإضفاءات الخارجية، لا تكشفا وتبلوراً من الداخل. إنها تبيت مجرد رمز فى نظام عقلى مجرد. لذلك رأينا كيف لا يجد مهيار بديلاً للثورة على المنطق الهيجلى فيجعل ذاته فارغة ونظيفة ويعريها من شيئيتها ويموندها. إن مهيار يريد أن يمتلئ فقط بذاته، أن يكون. ولكن تموند مهيار أو انصرافه إلى نوع من أنواع أنوية الكرتزة هو مرحلى. فما إن تبلغ ذاته الوضع الأخير لتفردها، ضمن أطرها العازلة، حتى تعود فتنطلق إلى الخارج، ولكن من الداخل. إن التجمع فى الأعماق يبيت هنا استعداداً لوثوب جديد. هذا الاستعداد يضع الذات فى محاذاة العالم، لأنه ملئ بالتحدى والامتلاك. ولذلك إذ يخاطبنا مهيار قائلاً، «لا أستطيع أن أحيا معكم لاأستطيع أن أحيا إلا معكم» (مزمور، ص ١٣٧)، نبدأ ندرك أن المونادا على وشك أن تكسر أطرها المغلقة وأن أنوية الكوجتو تحمل فى تلافيفها بذور البث. ليس فى قول مهيار هذا أية مفارقة. إنه إذ يقول «لاأستطيع أن أحيا معكم»، يعبر عن هذا النزوع القوى فيه للتوكيد الذاتى. وهو هذا النزوع للانشقاق عن كل ما من شأنه أن يعطل ذاته فى عملية تشخصنها. وإذ يستطرد فى لهجة موهمة للتناقض «لا أستطيع أن أحيا إلا معكم»، يعبر عن هذا النزوع القوى فيه للبث. ليس بين الانشقاق والبث أى تناقض. البث لمهيار هو توكيد حضور الشخص وتجسده فى العالم والإمكان التحدى والامتلاك، وليس حركة فى اتجاه ذوبانه فى الآخر المعمم أو تماهيه مع الواحد. إن البث، كما سنوضح فيما بعد، هو حركة فى اتجاه امتلاك العالم والأشياء عن طريق تذويتها، وليس حركة فى اتجاه موضعة الذات.

إن سيرورة التشخصن لدى مهيار تبدأ، إذن، بالتفردن لتنتهى بالانفتاح على العالم والآخرين. إنها تتنقل به من كونه فرداً إلى كونه شخصا. وأفضل ما يمثل هذه السيرورة القصيدة التالية:

ضيع خيط الأشياء وانطفأت
نجمة إحساسه وما عثرا
حتى إذا صار خطوه حجرا
وقورت وجنتاه من ملِل
جمع أشلاءه على مهلِ
جمعها للحياة وانتثرا
(صوت آخر، ص ١٨)

أول ما نلاحظه هنا هو أن مهيار يبدأ بقطع الأسباب بينه وبين العالم الخارجي (عالم الأشياء المحسوسة) الذى يهدده بالتشيؤ، أى يعلق عمل حواسه لينسحب إلى عالم الداخل. ولكن هذا الانسحاب من العالم الخارجي إلى عالم الداخل ليس غرضه الانسحاب من عالم الفعل، إنه يستهدف من ورائه، أولا، توحيد ذاته بأناه (تجميع أشلائه على مهل) بعد أن جردها بالتشيؤ من الطاقة الذاتية على الفعل، فلم تعد أفضل من أشلاء ميتة، ليوجه ذاته الموحدة من ثم إلى عالم الفعل (الحياة) فلا يبقى «خطوه حجراً». إن ما يأتى بعد توحيده ذاته هو استعداده لوثوب جديد، استعداده للبث، لأن يملأ العالم بأفعاله، لأن ينتشر فى جميع الجهات أفعالاً حية - لا أشلاء ميتة.

إن عودة مهيار إلى ذاته، من حيث هى تحصن فى الداخل، تحمل إلينا، كما رأينا، شيئا من معنى الكرتزة، شيئا من معنى الأنوية والتموند. أما عودة مهيار إلى ذاته، من حيث هى حفر تحت طبقات التشيؤ المتراكمة عليها من الخارج بحثاً عن وجوده العينى، الخاص والمفرد، فهى تحمل إلينا شيئا من معنى الرد الفينومنولوجى. إن مهيار، كيركيجورد من قبله، ينظر إلى الوجود على أنه، فى أقصى تجليه، لايتخطى كونه وجوداً فرديا خاصاً. إن عدوه الرئيسى هو التجريد.

إن العودة إلى العينى، المفرد، بمعناها الفلسفى، تصاحب اسم الفيلسوف إدموند هوسرل والحركة التى أطلقها باسم الفينومنولوجيا. لقد حضنا هوسرل على العودة إلى الأشياء فى ذاتها Zuruck zu dem Sachen sebst، وقد استجاب له كثيرون من بينهم الفلاسفة هيدجر وسارتر وميرلوبونتى والكاتب الفرنسى المشهور أندريه جيد الذى لم يكن سوى صدى لهوسرل عندما قال: Nous irons vers les choses. لقد كانت دعوة هوسرل إلى العودة إلى الأشياء فى ذاتها مستهدفة، فى الأصل، تأسيس فهم جديد للمعرفة متحرر من السمات التقليدية للمنهج العلمى، سواء فى شكله التجريبى أو فى شكله الإجرائى operational، سواء اتخذ من الاستنباط أو من الاستقراء أداة استدلالية له. فما هو مطلوب، فيما يذهب إليه هوسرل، هو منهج مطابق لموضوع العالم الإنسانى كما تختبره بصورة مباشرة، معرى من كل سماته الجائزة، من كل ما يتراكم عليه جراء نظرنا إليه تحت تأثير ما يسميه هوسرل «الموقف الطبيعى» Natural attitude وهكذا فالقاعدة الأساسية فى التفكير الفينومنولوجى الحديث هى هذه: لننظر قبل أن نفكر، لنلاحظ قبل أن نجرد فى إطار النظر، لنصف الموجود هناك فى العالم أو فى داخلنا كما يتكشف لنا فى ذاته، وليس كما نراه من وجهة نظر علمية أو فلسفية تقليدية. لننظر إلى الموجود ونوضحه دون أن نطلق عليه -حكما مسبقاً وفق مقاييس ثابتة، وفق مقولات قبلية أو مفاهيم نظرية. ليس المنهج الفينومنولوجى، إذن، منهجاً علمياً. إنه يصف ولكنه لايفسر. يوضح الخصائص والعلائق التى تمثل فى حقل التجربة الإنسانية المباشرة، دون أن يعنى بالعلائق السببية وراء هذه الظواهر. المنهج الفينومنولوجى يدعونا إلى فهم Verst ehen العالم لا إلى معرفته Wissen. المعرفة تخضع لمقولات ومعايير سابقة على التجربة، بينما الفهم لايخضع لأى شروط سابقة.

من الواضح هنا أن الدعوة إلى العودة إلى الأشياء فى ذاتها باعتبارها الشعار الأساسى للفينومنولوجى هى فى حقيقة الأمر دعوة إلى العودة إلى المفرد والعينى والخاص الذى لايمكن القبض عليه عن طريق المفاهيم المجردة، أى الذى لايمكن أن يشكل موضوعاً للفاهمة Verstand بل للفهم Verstehen. إنها دعوة إلى العودة إلى ما يمثل فى حقل التجربة الشخصية المباشرة[١٥]. من هنا صارت العودة الفينومنولوجية إلى الأشياء فى ذاتها مبدأ أساسياً لما يسميه نايت «الأدب كفلسفة»، أى أدب الفينومنولوجيين من أمثال سارتر وجيد وسواهما. فالأدب، بعامة، ليس وسيلة إلى المعرفة بل إلى الفهم، ليس أداة للتفسير بل للوصف. إنه طريقة جديدة للنظر إلى الأشياء لا تخضع سوى للشروط التى تنشأ فى سيرورة اختبارنا للأشياء. ولذلك فهو ينطوى على «رؤية» الأشياء كما تتكشف لنا من داخلها. ولكن هذه «الرؤية» غير ممكنة إلا بعد قيامنا بعملية رد فينومنولوجى تتيح للظاهرة أن تتعرى من شيئيتها ـ من كثافتها التجريبية وعلائقها السببية، بل من كل سماتها الجائزة وما أضفى عليها من خارجها من جراء إخضاع الإدراك لمقتضيات الموقف الطبيعى.

إن شعر أدونيس ينتمي، دون أدنى شك، إلى هذا النوع من الأدب الذى يعمل بمبدأ هوسرل. إن العودة إلى الذات، كما رأينا، تعنى لمهيار العودة إلى العينى، الفرد، والخاص الممثل فى حقل التجربة المباشرة. فهى عودة إلى رؤية الذات فى فرادتها التى لايمكن القبض عليها عن طريق الفاهمة. ولذلك عندما يعلن مهيار أنه «مغلق كجذع شجرة، حاضر ولا [يقبض] كالهواء»، فهو إنما يصف لنا ذاته ضمن إطار اختياره الفينومنولوجى لها، أى ذاته وهى مختبرة بصورة مستقلة عن كل المفاهيم المسبقة، وكل مقولات التجريد الفكرى والنظرى وجائزية العلائق السببية والإضفاءات الموضوعية. إنه بمعنى آخر، يصف لنا ذاته بعد رده لها، فينومنولوجيا، (أى بعد محوه للبقع والآثار من داخلها وغسلها لتبقى فارغة ونظيفة)، بحيث لاتعود تخضع لأى مفاهيم جامدة مسبقة ولا تعود قابلة لأن تتشيأ أو لأن تتجوهر.

إن عودة مهيار الفينومنولوجية إلى ذاته، من حيث هى عودة إلى ماهو عينى ومفرد وخاص، لا تستوجب منه فقط أن يدير ظهره للواحد أو الآخر المعمم، بل أن يدير ظهره أيضا للماضى. «أترك الماضى فى سقوطه وأختار نفسى» فيما يقول لنا مهيار. الماضى قمقم والعالم الذى يعيش فيه مهيار «بركة للقطيع» [المدينة (أصوات) ص١٤١]. ولكن مهيار فى عودته الفينومنولوجية إلى ذاته، أى فى اختياره وجوده العينى الخاص محرراً من كل ما من شأنه أن يعمم ويجرد ويخارج هذا الوجود، بات واحداً من الذين «كسروا خاتم القماقم» (شداد، ص١٦٣)، وانصرفوا عن «بركة القطيع» ليستحموا فى منابع الداخل.

إن عالم مهيار ملجوم بالماضى، حيث لامعنى إلا للثبات، وحيث كل شئ محتوم مسبقا. التاريخ فى هذا العالم يشكل حدوداً نهائية لفاعلية الإرادة وفاعلية النظر. إن عالمه يقع ضحية النظر إلى التاريخ، على أنه يخضع لمنطق ضرورى فيكتسب طابعاً جبرياً وليس فقط طابعا حتميا. إنه ينظر إليه على أنه ذو نظام خاص به لايحتل فيه الإنسان وضع العنصر الفاعل بل العنصر المطاوع. ووفق خطط النظر هذه يكتسب التاريخ مطلقية قيمية: فالتاريخ ـ النظام المحدد مسبقا للنظر الإنسانى وفق منطقه الضرورى هو حاكم على هذا النظر أيضا. إن مطلقيته القيمية تفترض أن ما نجده تحت طبقات التاريخ من أنظمة فكرية وقيمية، هو ما ينبغى أن يشكل المعايير النهائية لفكرنا وقيمنا فى الحاضر. وهنا يصبح التاريخ أيضا، وبعامل الضرورة، مقياس ذاته الأخير. الإنسان، هنا، لايمكنه أن يقيم التاريخ وفق معايير مستقلة، بعامل عدم امتلاكه أى معايير غير مستمدة من ماضيه. التاريخ، إذن، معيار ذاته. وهكذا نصل ـ وفق خطط النظر هذه ـ إلى النتيجة الآتية: التاريخ يفعل بمعزل عن الإنسان وفق منطق خاص وضرورى، كامن فى حركة التاريخ الداخلية؛ وكأنى بالتاريخ هنا قوة واعية تملك حق تقييم النظر الإنسانى وتحديد فاعليته الإرادية. قوة تجرد ذاتها فى إطار غائى؛ بحيث تصبح هى ذاتها هدفاً لذاتها، وفى إطار قيمى؛ أى بحيث تصبح هى ذاتها مقياساً لذاتها. فى عالم ملجوم بالماضى يصير التاريخ موضوع فاعلية النظر وموضوع فاعلية الإرادة ومتجههما معاً.

انطلاقاً من هذه النظرة إلى التاريخ، تتخذ القيم التاريخية، بل الموروث بكليته، شكلاً مطلقاً وسلطوياً. هنا نتوصل إلى الحكم على ما هو كائن وما سيكون باسم ما كان ـ الذى كان هو وحده الحقيقى ووحده المحدد. ما هو كائن وما هو ممكن يكتسبان معنييهما من هذا الذى كان. ماذا يمكن أن يكون وضع الشخص الإنسانى فى ظل تفكير كهذا؟

الشخصى الإنسانى مدعو هنا إلى أن يرضخ لسلطة التاريخ المطلقة. إنه مدعو إلى أن يقف أمام جبروت التاريخ، كما يقف أى مؤمن بأحد الأديان السلطوية أمام جبروت الله: يجرد قواه باستمرار ويسقطها على الله فى شكل قوى لامحدودة تتخطاه، بما هو كائن محدود. وهكذا، بعد أن يجرد كل قواه ويسقطها على الله، يبيت فى النهاية لا يملك شيئا سوى شعوره بالخطيئة والإثم. هذا أيضا شأن الذى يقف أمام جبروت ومطلقية التاريخ المفترضين. فعندما يجرد الإنسان قواه ويسقطها على ماهو خارج ذاته، مسبغاً عليها، فى وضع التجريد، طابعاً مطلقا لا محدوداً، يتوهم أن هذه القوى، فى لامحدوديتها ومطلقيتها المزعومتين، تتخطاه، بما هو محدود،

فيقف عندها ويستسلم لجبروتها. لا يعود في الإنسان عظمة؛ إذ إن أية عظمـة تبـقى له أمـام عظمـة التـاريخ لايعـود في الإنسان نبل، إذ إن أى نبل يبقى له أمام نبل التاريخ. لايعود فى الإنسان قوة، فأية قوة تبقى له أمام قوة التاريخ. وهكذا، إذ يجرد الإنسان كل ما فيه من عظمة ونبل وقوة لايبقى لديه ـ أخيراً ـ سوى شعوره بمحدوديته وصغارته وشعوره بالخطيئة، على حد تعبير المحللين النفسيين.

من هنا، يمكننا فـهم قـول مـهيـار: أقـبل في هاوية مليئـةْ/ بفرحة المنبئ والنذيرْ/ فـرحة أن أصيرْ/ خطيـئة وخاطئا يحيا بلا خطيئة (هاوية، ص ٦٠). إن خطيئة مهيار هى فى تحرير ذاته من الخطيئة؛ فالتحرر من النظرة السلطوية للتاريخ خطيئة مميتة للذين يعتبرون الاستسلام والإذعان لسلطة الماضى فضيلتهم الكبرى. والاستسلام لهذه السلطة، كما أوضحنا، إن أدى إلى شئ، فهو يؤدى إلى شعور المستسلم بضعفه ومحدوديته، وأخيراً شعوره بالخطيئة. وهكذا؛ إذ يحرر مهيار ذاته من النظرة السلطوية إلى التاريخ ليتحصن فى قواه الذاتية، يكون قد تحرر من الشعور بالخطيئة الملازم عادة لاستسلام الإنسان لقوى سلطوية لامحدودة تتخطاه، بما هو كائن محدود، وفى الوقت نفسه يكون قد ارتكب فى نظر المستسلم لهذه القوى خطيئة التحرر منها.

تحرر مهيار من النظرة السلطوية للتاريخ تكريس لمبدأ مهم، مبدأ إنسانية التاريخ؛ إنه يعيد إلى التاريخ فى عالمه وجهه الإنسانى. فهو يعود بنا إلى مبدأ سيادة الإنسان لاسيادة التاريخ، سيادته على قواه وإمكاناته. ومهيار، فى هذا التحرر، ينبه الإنسان فى عالمه إلى قواه الذاتية، ويدعوه إلى التحصن فيها ووعى حضوره الخاص فى العالم، الذى يظل، من أية زاوية نظرنا إليه، حضوره هو الخاص الفريد. لهذا يخاطبنا مهيار بلغة نيتشه وكامو إذ يقول: «أفتح باباً على الأرض أشعل نار الحضور» (الحضور، ص ٦٥)؛ ذلك أن مهيار، كما يقول فى القصيدة نفسها، يخلق وطناً من «رماد الجذور»، وطنا من رماد «المومياء» التاريخية التى أحرقها.

أن تشعل نار الحضور يعنى أن تثور على المثالية الفلسفية باحثا عن الحقيقة أو العالم خارج الإطار الأنطولوجى الفكرى الخالص. النقطة الأساسية ليست توحيد الحقيقة بشئ آخر وراء ذاتها. إذا كنت تصر على معرفة هوية الحقيقة، تجد أن الحقيقة هى ما تختبره على أنه حقيقة. الحقيقة هى كما تراها وتسمعها وتحسها وتشمها وتحياها.

أن ترى هذا يعنى أن تصير إنساناً دون موقف. أقصد أن تخرج من إطار الفكر والتجريد إلى العالم، أن تذهب إلى ماوراء اللغة ـ إلى الأشياء. هذا يعنى أن تتوقف عن أن تكون فريسة شبكة من المجردات الفكرية ـ النظرية أو شبكة المفاهيم والمعانى التى تجوهرت، أو أن تكون أى شئ آخر من الأشياء المضفاة من الخارج على ذاتك. أنا إنسان دون موقف، يعنى أننى فقط أؤكد وجودى الخاص، يعنى أن «فى خطواتى جذورى»، أو على حد تعبير كيركيجورد «أنا أكون»[١٦].

فى هذا الاتجاه تكمن الفوضى واللاأخلاقية والجنون أو إن شئت كل «الأشياء المحتقرة». ولكن هنا أيضاً تكمن الحرية.

عندما نفهم هذا، نستطيع أن ننظر من خلاله إلى مشاكل عصرنا. عصرنا ليس عصر الإنسان الحر، الإنسان القابض على مصيره، الإنسان القابض على الطبيعة والتاريخ. إنه عصر «الخضوع والسراب» (مزمور، ص٤٢) حيث التاريخ يسود لا الإنسان، حيث المبادئ تسود لا الإنسان، حيث الآلة تسود لا الإنسان، أو قل حيث كل شئ يسود إلا الإنسان. إنه عصر نقيم فيه الأسباب بيننا وبين الموت.

الإنسان ذو واجبات فقط تجاه نفسه، وهذا يعنى أنه دون واجبات. هو فقط يمتلك الحياة المتحركة فى داخله. وإذ ينكر هذه الحياة، يصبح إنساناً ذا واجبات. المسؤولية إيجابية فقط عندما تكون حراً، ولكنها سلبية عندما تصير مقيداً، يعنى عندما تصير أخلاقيا. لهذا ينصب مهيار نفسه «ملكا للرياح» (ملك الرياح، ص ٥٨)، وينتظر «الله الذى يجئ مكتسياً بالنار» (رؤيا، ص ٦٩) ويعلم «الأسرار والسقوط» (السقوط، ص ٥٤)، ويحمل إلينا «رياح الجنون» (رياح الجنون، ص١٣١)، اللاأخلاقية، الفوضى، الجنون ثالوث الثورة. إذن، لا نظام بعد ذلك.

إن هناك نظاماً آخر غير الذى نشير إليه عندما نثرثر عن معنى النظام. إنه النظام الذى تتخذ بواسطته النبتة أو أية كينونة حية الصورة form التى لها بالمفهوم الأرسطوطاليسى

للصورة. كل نظام بالمعنى العادى مضفى من الخارج يهدم الشئ الذى يضفى عليه. إن الحل لمفارقة أن الحياة لايمكن أن تكون دون نظام يكمن فى رؤية طريقة ثالثة من طرق الحياة؛ طريقة تقع بين الحياة الحالية من النظام والحياة المتوازنة ضمن نظام بالمعنى الاعتيادى العام. هذا النوع الثالث متحرر من النظام الاعتيادى. إنه النظام الذى ينبع من الداخل فقط.

لكن هنا قد يجد أحدنا دعوة إلى الانحلال الاجتماعى، أو إلى تحويل المجتمع إلى كينونات فردية - مونادية (أو ذرية على حد تعبير هيجل) معزولة ومسودة بقوى عدائية هائلة. بيد أن مهيار، فى أقصى فوضاه ولاأخلاقيته وجنونه، لايقصد تعطيل الحوار. إنه يؤمن به إيمان كارل ياسبرز. لا حوار حيث لا أطراف تتحاور. الحوار المقصود هنا هو، قبل كل شئ آخر، حوار بين أشخاص، لكل منهم ذاتيته وفرادته. الحوار يبطل حيث يلجم الشخصى الإنسانى بقوى تتخطاه، أو ينفى فى نظام أخرق مجرد. الحوار ينقطع حيث الثبات فى أساس كل مقياس من مقاييس الفكر. ليعود للحوار مكانه فى هذا العالم، يجب أن يتحرر الشخصى الإنسانى من قيود الموروث ومن عمليات الموازاة المجردة لوجوده الخاص، ومن التموضع فيما نتوهم أنه نظام مطلق وكلى. وهذا يعنى لمهيار ضرورة تمركز الشخص فى حيزه الخاص. حيث لا حرية، لا حوار. الحوار الذى يمكن أن يكون له معنى هو الذى يحتضن أطرافاً حية، لكل منها ذاتيته وشأنه الخاص. أما أن يقوم فى عالم مسطح، حيث منطق الوحدة هو منطق التاريخ والقيم والاجتماع، فأمر ليس من طبيعة الحوار الذى لا يقوم، أصلاً، إلا على منطق التنوع والكثرة. إذا تعطل الحوار فى عالمنا، فلن يكون مهيار مسؤولاً عن ذلك، بل سيرورة التجريد الجمعى التى تبتلع الشخص وتحيله إلى وظيفة من الوظائف. إن مهيار، فى دعوته إلى أقصى ما يمكن من تشخصن، يدعونا إلى أقصى مايمكن من حوار.

وعندما أقول: «أنا إنسان بلا موقف» ألا يعنى هذا أننى بلا دليل أيضا؟ مهيار يجيبنا عن هذا السؤال بالإيجاب. فبعد أن «يهيج الضباع فينا ويهيج الآلهة»، يعلمنا أن نسير «بلا دليل» (مزمور، ص ١٣٧)، شأنه هو طبعاً. إن مهيار يصل إلى النتيجة المنطقية التى لابد من الوصول إليها لمن يقف موقفه. وإن لديه الجرأة النادرة فى «عصر الخضوع والسراب، عصر الدمية والفزاعة» (مزمور، ص٢٤٤) ليعلن نفسه، فى القصيدة نفسها، «حجة ضد العصر»، أى ليعلن أنه بلا دليل. فى عصر طابعه الخضوع والانقياد، ألا يبيت مهيار «حجة ضد العصر» عندما يتحرر؟ مهيار إنسان لم يعد يعنى له شيئاً أن يحيا وفق خطط التفكير القيمى السائدة فى عصره، التى يحاول عصره فرضها عليه من الخارج. إنه، فى الواقع، كما أصبح واضحاً من تحليلنا السابق، ينتزع ذاته بعيداً عنها، كى يحيا بذاته ومن ذاته. هو لم يعد شيئاً آخر غير ذاته. هو فقط مهيار. قد نقول هنا بكثير من التأفف: ما هذا الإنسان الضائع دون اتجاه وغاية؟ ولكن مهيار يجيبنا، بهزء نيتشه وعنفه، بهذا القول الذى أشرنا إليه سابقا: «أنتم وسخ على زجاج نافذتى ويجب أن أمحوكم - أنا الخريطة التى ترسم نفسها». هذا يعنى أن له اتجاهاً؛ وهذا الاتجاه هو خاصته. إنه اتجاه نابع من داخله، وليس مفروضاً عليه من الخارج. وهذا يعنى أيضا أنه هو يقود حياته ويعطيها شكلها، بوعى أيضاً.

من هنا يوصلنا مهيار إلى هذه الخلاصة: أن تنظر إلى الداخل يعنى أن تصل إلى فهم ذاتك، لا أن تصل إلى فهم فسيولوجيتك وسيكولوجيتك وبنيتك التشريحية. يعنى أن تصل إلى إيجاد التماس الحميم بينك وبين ذاتك بكليتها. يعنى أن ترى ذاتك كشئ خاص مفرد، رؤية فلسفية - فينومنولوجية، لارؤية علمية. بهذه الوسيلة يمكننا أن نصل إلى معنى الباطنى والروحى والسرى، أى معنى الأشياء التى تشير إلى ما هو خاصيتى بالمعنى التمييزى الخالص، والتى لايستطيع إنسان آخر أن يشاركنى فيها. إنها الأشياء الفريدة فى وجودى؛ ولذلك هى الأشياء المستسرة البعيدة. إنها ذكرياتى، اشتياقاتى، أحلامى، تصوراتى، الحوادث الخاصة فى حياتى، الصورة التى رسمت، الأغنية التى غنيت. وأى شئ يمكن أن يكون خاصيتى غير الذى أخلق؟

عندما يصل واحدنا إلى أن يحيا، كمهيار، من ذاته وبذاته، عندها لاشئ آخر ذو أهمية: لا الملك، لا النظم، لا العادة، لا الفكرة. إن الناس يتعلقون بممتلكاتهم بسبب أنهم لايحيون من ذواتهم وبذواتهم. إنهم يستبدلون ممتلكاتهم

بحياتهم؛ وانتزاع هذه الممتلكات منهم يعنى لهم انتزاع حياتهم. وهذا يصح أيضا على معتقداتهم وأديانهم وآلهتهم ونظمهم.

أن ترى هذا كله يعنى أن تصل إلى وضع النفى الخالص قبل كل شئ ويعنى أيضا أن تصل إلى نظرية نيتشه فى إعادة التقييم لكل القيم Transvaluation of all values؛ أى أن تذهب إلى ما وراء الخير والشر. لندخل فى تحليل هذين الأمرين، مبتدئين بالأول منهما.

وضع الإنسان الحديث، وضع النفى والاغتراب alien-ation ليس جديدا. الاغتراب كان قائمًا منذ زمن طويل. فالذى حدث مؤخراً هو أن فكرة الاغتراب والنفى انتقلت إلى ما وراء الأبعاد السوسيولوجية والسياسية واتخذت بعداً وجودياً. اتخاذ الاغتراب بعداً وجودياً، بالنسبة إلى ماكس شيلر، يعود إلى حقيقة كوننا الجيل الأول فى التاريخ الذى بات تحديد الإنسان مشكلة كيانية له[١٧] ـ («الجذر هو الإنسان»، يقول ماركس) ـ هذا لأننا لا نعرف ما يعنى هذا التحديد، ولانعرف أيضًا أننا لانعرف . وهكذا فالعوامل الموضوعية التى شاركت فى إيجاد وضع الاغتراب والنفى كانت مدفوعة بأزمة نظرية وبردة فعل ذاتية دفعت بالفشل الوجودى إلى مركز الدائرة من الوعى الإنسانى. إنها الأوضاع الخاصة، التقنية، الاجتماعية، السياسية، الفكرية لعصرنا التى استدعت إعادة النظر فى وضع الإنسان فى هذا العالم، إعادة النظر فى معناه الأخير. ولكن لايمكننا أن نجدد ونفهم معنى الإنسان فى هذا العالم كما يفهم ويحدد الفسيولوجى وظائفه الفسيولوجية والتشريحية، والعالم النفسى وظائفه النفسية. أى لايمكننا فهم معنى الإنسان وتحديده بالنظر إليه بوصفه موضوعًا من المواضيع. معنى الإنسان يتكشف فقط بنسبة وعى الإنسان نفسه لذاته ووضعه التاريخى. هذا يعنى أن الإنسان لايمكن أن يفهم ويحدد معناه باستشارة كتاب من الكتب، أو الاعتماد على نظرية من النظريات، أو الرجوع إلى عالم من العلماء. فهم الإنسان وتحديده لذاته يقوم فى غياب كل معرفة موضوعية. إن معناه فقط ما يتكشف من داخله فى عملية استغواره لهذا الداخل. وفهمه هذا المعنى هو ما هو فى أقصى وعى الإنسان لذاته.

هذه هى المشكلة الأساسية التى تقود إلى الاغتراب والنفى. فلسفة الوجود الحديثة فهمت مقتضيات هذه المشكلة منذ دعت الإنسان إلى العودة إلى ذاته. أورتيجا اى جاسيت Ortega y Gasset يعبر عن اعتقاد مشترك بين كل مفكرى هذه الفلسفة الحديثة للوجود، عندما يؤكد أن الإنسان الحديث، فى خوفه من النفى الوجودى يحاول أن يتسلل بذاته إلى المجموعة الاجتماعية Social Collectivism اللاشخصية واللامحددة. فالعودة إلى الذات، بما هى حركة انطوائية فى عملية التشخصن، تبدأ، كما رأينا، بتحقيق انفصال الشخص الإنسانى عن ملامسة المحيط، وتقود، فى التحليل الأخير، إلى الحرية. ولكنا نخاف الحرية، لأنها تقودنا إلى الانعزال والنفى. لذلك بدل أن نختار الحرية، لأننا نخاف مستلزماتها، نعود فنسقط فى هوة التقليدى والعادى والسطحى ـ هوة الواحد أو الآخر Das Mann. فهذه القيود التى نعود إلى حملها نمت وبقيت فينا منذ طفولتنا الأولى. فليس من الصعب، إذن، التكيف وفقها وقولبة ذواتنا بقوالبها، وهى المغروسة فينا منذ ألقينا فى هذا العالم. لذلك، نحن هنا نحاول تجنب خطر النفى المصاحب للتوكيد الذاتى طلبًا للسلامة، ولكننا نكون قد خسرنا أنفسنا. ميجل دى أونومونو Miguel de Unamuno رأى فى الإنسان الحديث شيئا كدون كيخوته. هذا الإنسان ملزم ببحث مضطرب عن جوهره الخاص، وإلى هذا الحد، فهو يورط نفسه فى مغامرة وجودية مجهولة الغاية والمصير. إنها مغامرة من نوع الضياع الوجودى.. إنه يقول: الإنسان يجب أن يلقى فى المحيط مجرداً من كل مرسى، حتى يستطيع أن يتعلم مرة ثانية ما معنى أن يحيا كإنسان. النفى والضياع، إذن، هما الثمن الذى يدفعه الإنسان ليتعلم «مامعنى أن يحيا كإنسان».

مهيار لم يدفع أقل من هذا الثمن. مهيار، قبل كل شئ، لم يرفض الحرية طلبًا للسلامة، ولم يتخل عن توكيد ذاته اجتنابًا للخطر. قال مخاطبًا الصخرة:

رضيت بما شئته: أغنياتى خبزى
ومملكتى كلماتى
فيا صخرتى أثقلى خطواتى
حملتك فجرًا على كتفى
رسمتك رؤيا على قسماتى (الصخرة، ص:٥٩)

فى هذا القول تنبه ووعى كيانيان لكل مستلزمات المغامرة التى يزج مهيار بنفسه فيها. كذلك فى هذا القول قبول عميق لمعنى هذه المغامرة المأساوى. لقد بدأ مهيار رحلته بالعودة إلى الذات، كما رأينا، لينتهى فى الأخير إلى نوع من الضياع والنفى الوجوديين، و«ليلقى فى المحيط مجرداً من كل مرسى». إنه الآن «ناقوس من التائهين» (صوت، ص: ١٧) يغنى لدربه «اللابسة الأمواج والجبال» (لا حد لى، ص: ٧٦)، شارداً «فى مغاور الكبريت» (أبحث عن أوديس، ص: ٨٨)، «باحثاً عن أوديس». (ص: ٨٨)، منصباً نفسه «أميراً على الفراغ» (السدود، ص: ٧٧)، ومصادقاً الموت. كل هذا يرتبط بعملية الانفصال المونادية التى تحدثنا عنها. ذلك أن مهيار فى هذه العملية يصل إلى إدراك ذاته على أنها شئ مفرد ومميز عن حياة المحيط حوله. إنه يواجه الآن من كوة فى الداخل عالماً لا شخصياً. وهو فى هذه المواجهة يقطع آخر خيط من خيوط الانتماء بينه وبين هذا العالم. لقد كان دوركيم (Durkheim) بين العلماء الاجتماعيين الأول الذين فهموا وعللوا مقتضيات الانشقاق لقد فهم دوركيم أن الانشقاق الشخصى تكريس لواقع أن لا انسجام بين الإنسان الشخصى والعالم. وليبستر من قبل وجد أن انعدام الانسجام بين الوجود الشخصى والعالم حوله مقولة أساسية من مقولات الوجود الشخصى. إلا أن دوركيم، بوصفه عالما اجتماعيا، وجد فى الانشقاق ظاهرة اجتماعية خطيرة. ذلك أنه يقود إلى اللاانتماء، واللاانتماء، بالتالى، يقود إلى الانحلال والاضطراب فى الحياة الاجتماعية والشخصية. فى وضع اللاانتماء، القائم على انعدام الانسجام بين الشخص الإنسانى والعالم، يكمن وضع النفى والاغتراب. فى هذا الوضع يكون الشخص قد خسر كل شئ، ولم يربح شيئاً. إنك إذ تدرك ذاتك كشئ مفرد ومميز، شأن مهيار، لاتكون فى الواقع قد حصلت على شئ. إنك فقط تكون قد صرت شيئاً. إنك انطلقت من وضع كنت فيه خارج حيزك الشخصى إلى وضع صرت فيه داخل هذا الحيز، أى صرت فيه ذاتك. فأنت هنا، فى أقصى تحسسك بكثافتك الكيانية ـ الشخصية، من خلال فعل التخطى، تدرك أنك لم تصل إلى هذا الوضع الشخصى الخالص إلا بعامل النفى المستمر negation للعوامل التى تحول بينك وبين صيرورتك ذاتك. فكلما ازددت التصاقاً بذاتك، ازددت إحساساً بالهوة التى تفصلك عن عالم ليس من صنعك. ففى أقصى مرحلة من مراحل التشخصن والتوكيد الذاتيين تصل، بعامل النفى والتخطى المستمرين، إلى وضع تقف فيه «فارغ الداخل نظيفه» لتجابه عالماً فارغاً أيضاً.

إلى هذا الحد يصل بنا مهيار فيذكرنا وضعه بوضع ريلكه كما يصوره فى قصيدته «الليلة العظيمة»، حيث يشعر ريلكه أنه مغلق ووحيد مع ذاته. فحتى «الأشياء الأقرب لم تقم بأدنى محاولة لتصير معقولة». إن مهيار يجد نفسه «ملقى»، على حد تعبير هيدجر، «فى مكان ووضع ليسا من صنعه، ولم يكن له أى شأن فى اختيارهما». يواجه مهيار فى هذا الوضع عالماً عدائياً مهدداً ذاته باستمرار بإذابتها ونفيها فى إطار نظامه الكلى. إنه مطارد دائماً بشبح التشيؤ. ولكن مهيار يدرك أن عليه أن يبقى دائما على استعداد للرد والمجابهة. «انظر وراءك يا أورفيوس، تعلم كيف تسير فى العالم» (مزمور، ص ١٠٢).

إذن، مهيار فى وضع النفى الخالص الذى يجد نفسه فيه لا يستطيع أن يتهرب من واقع كونه ذا تجسد حضورى فى العالم. لذلك هو مدعو إلى المجابهة. صحيح أن مهيار الآن إنسان حر؛ وهو يعلم أن «الإنسان الحر هو الذى يستطيع أن يقطع العهود وأن يخون»، على حد تعبير جبريل مارسيل. ألم يغن مهيار للخيانة؟ ألم يهتف بقوة: «آه يا نعمة الخيانة... أيها العالم الذى خنته وأخونه»، ويعلن نفسه «سيد الخيانة» (الخيانة، صص ١٢١ ــ ١٢٢)؟ ولكن مهيار، إذ يدرك ذاته عن طريق الحرية و«الخيانة»، حريته من كل المعطلات الخارجية لعملية تشخصنه وخيانته للعالم المتداعى الذى يعيش فيه، لايفعل ذلك طلباً للتخطى المتعالى للذات، شأن الرومانتيكى. إنه لايهلل، كالرومانتيكى، للذة الألم والنفى بوصفهما حالة سابقة للموت؛ ذلك أن مهيار لايكره الحياة؛ فهو، كما رأينا، «جمع أشلاءه على مهل / جمعها للحياة وانتشرا»، وهو لايخون العالم فى عملية تشخصنه، عن طريق الحرية، ليبحث عن عالم آخر خارج التاريخ والحياة. كذلك فإن مهيار لايطلب التحلل من كل عمليات التفكير الاعتيادى؛ بحيث يؤدى تحلله هذا إلى الانصراف كليا

لاكتشاف ميكانيكية اللاوعي. لقد بنى مهيار «من الغياب/ صنماً من تراب/ و[رجمه] بالحضور» (الطريق، ص ١٧١). إن من هذا شأنه يدرك أنه، إلى جانب كونه ذاتا مميزة، هو أيضاً كائن موضوعي ومركوز، بالتالي، في صدر العالم. إن هذا بالذات ما يجعل مهيار في وضع دائم من المجابهة والإحساس الثقيل بالحضور حيث يشعر، في أقصى تحسسه الكياني بالحضور، بأقصى تحسسه الكياني بالنفي.

عندما يصل مهيار إلى هذا الحد من وضع النفي الكياني، يتجه «نحو البعيد والبعيد يبقى» (مزمور، ص١٠١)، ويقطع «الحبال بينه وبين الشاطئ الأخير» (لا حد لي، ص٧٦)، ويظل «تاريخاً من الرحيل» (أرض بلا معاد، ص٩٠). وهو بذلك يعيد إلى أذهاننا إنسان نيتشه ـ «الإنسان المتجول الهازئ، الساخر، العنيد، المنفي» الذي انطلق إلى هدف اشتياقاته البعيد؛ أخطار كثيرة غير متوقعة كمنت في طريقه، حيوانات غريبة، بحار عاصفة، أناس قساة لايبشون بوجه الغرباء المنفيين؛ كل هذا جند شجاعته ومهارته. مواجهاً بكل هذه الكوارث والأخطار، وقف هذا المغامر المنفي الغريب هازئاً، وفي الوقت نفسه، واثقاً من حكمته. على الرغم من الألم العميق ـ الفائض من الألم، كما يقول ريلكه، ـ لم يغير اتجاهه ولم يستسلم. إنه انطلق من مغامرة إلى مغامرة دون أن يكون في انتظاره مرفأ واحد أخير ودون أن يكون لديه أي «بنلوب» تصلي لعودته. هذا ما يلخصه لنا مهيار إذ يقول: «لا حد لي لا شاطئ أخير» (لا حد لي، ص٧٦).

في لانهائية الرحيل هذا يجسد لنا مهيار مع زرادشت مبدأ «الصيرورة الخالدة»، فيطلق «سراح الأرض و[يسجن] السماء» كي يجعل العالم غامضاً، ساحراً، متغيراً، خطراً؛ كي [يعلن] التخطي» (مزمور، ص ١٩٢). بغير التخطي ماذا يبقى من الصيرورة؟ لا مقاييس خارجية تقود مهيار في هذا التخطي؛ لأن المقاييس الوحيدة، كما بات واضحاً لدينا حتى الآن، هي التي يخلقها في مجرى تخطيه. إن شأن مهيار الوحيد هو مع الديالكتيكية السقراطية من حيث هي عملية استبطان لـ«حقائق» الداخل. لا جاذب غائي أيضاً يحتم وجهته في هذا التخطي غير الجاذب الكامن في القوى المحركة له من داخله. هو يحفر مجاريه ويسير وفق المنطق المرسوم بحركته. إذن، لا شأن لمهيار إلا مع ما يكتشف في سيرورة استبطانه الداخل، من جهة، وفي سيرورة تخطيه لوضعه التاريخي، من جهة ثانية. أقصد لاشأن له إلا مع ما يخلق. وهكذا، فإن مهيار في سيرورة تخطيه هو، كالطبيعة، فاعلية هدفية بلا هدف معين. من هنا نفهم لماذا الريح رمز مهم في شعر أدونيس، كما كانت لريلكه من قبله. فالريح تتقدم ولا تعود القهقرى دون أن تكون لحركتها غاية محددة. ولذلك يوحد مهيار نفسه بالريح؛ «إنه الريح لا ترجع القهقرى»، «يمشي في الهاوية وله قامة الريح» (ص١٤) و«يحيا في ملكوت الريح» (ص١٦)، وينصب نفسه «ملكا للرياح» (ص٥٨)، و«[يصرخ] كي تتوالد في صوته الرياح» (ص١١٥)، «ويخلق للريح صدراً وخاصرة ويسند قامته عليها» (ص ١٩١)، ويجعل لغته مليئة بالريح «يا أمير الفراغ يا لغة تفرغ فيها الرياح والأبعادْ» (ص ٧٧). وعندما يتملكه اليأس، فإن ما يدركه وهو في حالة يأسه ليس فقط أن المستقبل مليء بالغموض والسر، بل أيضا أن الريح التي ترمز إلى حياته لاتجلو هذا الغموض «لا غد آت ولاريح تضيء» (ص١٧٧).

مهيار، إذن، كالإنسان الأعلى لدى نيتشه، فاعلية هدفية دون هدف محدد. ولكن ما يشكل المعادل الأدونيسي لإرادة القوة لدى الإنسان النيتشوي هو إرادة الخلق لدى مهيار. إرادة الخلق هذه توق في أعماق مهيار للتوحد مع الأشياء:

فيَّ حنين غير هذا الحنينْ
غير الذي يملأ صدر السنينْ
تقترب الأشياء منه كأنْ
لا تعرف الأشياء إلاهُ
تقول ما شيئت لولاهُ
كأنه أكبر من حاله
يعلو ويمتد ولايرضى
يريد أن يخرج من نفسه
ويحضن السماء والأرضا

(حنين ص٢٠٧)

ولكن هذا التوق للتوحد مع الأشياء هو توق لتذويتها، توق لخلقها وإعادة خلقها دون توقف. فإرادة الخلق تتحرك دائما إلى الأمام تحركا تتكشف من خلاله وتتبلور فيه حرية الفعل غير المشروطة. ولكن تحركها الأمامى لا يعنى أنها تتجه نحو نقطة معينة ثابتة فى الوجود. ذلك أنه ما إن تتحدد لها غاية أخيرة حتى تتقلص هذه الإرادة وتنحصر فى نظام معين. ولكن لا يمكن لأى نظام، حتى النظام العقلى الذى ادعى مفكرو التنوير العقليون اكتشافه فى العالم، أن يحتضن هذه الإرادة ويحيط بفاعليتها المتأصلة فى الحرية. إنها توحد بين مهيار والكون عن طريق ما يضفيه مهيار من ذاته الخلاقة على أشياء العالم من صور ومعان:

وحد بي الكون فأجفانه

تلبس أجفانى

وحد بى الكون بحريتى

فأينا يبتكر الثانى؟

(وحدة، ص ٢٠٢)

هذه الوحدة بين مهيار والكون لا يكون وضع مهيار فيها كوضع الجزء فى النسق الضرورى الذى ينتمى إليه هذا الجزء. فالجزء يتحدد وضعه فى النسق الذى ينتمى إليه وفق قوانين ثابتة تربط كل أجزاء النسق ربطا منطقيا ضروريا. إن وضع مهيار، إذن، فى الكون المتحد به ليس كوضع الأشياء فى الجوهر السبينوزى، حيث كل منها يصير تجليا للكل اللامتناهى ومحددا بقوانينه، أو كوضع الأشياء فى المطلق الهيجلى حيث كل منها، من خلال انصهاره فى الوحدة التجسدية للمتناقضات، يبيت مرحلة من مراحل تحقيق المطلق. إن وضع مهيار فى هذه الوحدة هو وضع العنصر الفاعل لا العنصر المطاوع. الكون يقدم أشياءه له بوصفه مواد خاماً، وهو، بدوره، يصوغ هذه المواد على صورته ومثاله. إرادة الخلق، إذن، توحد مهيار بأشياء العالم، عن طريق الحرية؛ إذ تحول علاقته بهذه الأشياء من علاقة تخارج خالص إلى علاقة جدلية فى علاقات التبادل والخلق، حيث العالم يتذوت على يديه.

من هنا كانت إرادة الخلق، لدى مهيار، انعكاسا للعالم الهيراقليطى حيث الصراع والحركة والتناقض بطانة العالم. هيراقليطس وجد فى النار العنصر الأساسى للعالم، العنصر الدائم الذى هو فى أساس كل تغيرات الوجود المرئى، العنصر الواحد الوحيد الذى هو جوهر التعدد والكثرة ـ جوهر الصيرورة. إنه عنصر متحرك لا ساكن، متحرك فى اتجاهات متعاكسة. وفى تحركه الدينامى يخلق التناقضات التى تجد تعبيرها المرئى فى ظواهر التغير والتطور الدائمين. هذا المبدأ، كما فسره نيتشه، هو:

صيرورة وموت، بناء وهدم دون أية مسؤولية أخلاقية، فى براءة خالدة... كما الطفل والفنان يلعبان، هكذا تلعب النار الخالدة المقدسة؛ إنها تبنى وتهدم ببراءة.

أليس هذا شأن مهيار؟ ألا نجده يبحث عن «... إله ... يبارك حتى الجحيم... ويرد لوجه الحياة البراءة» (ص ١٢٩) و«يفتت العالم كى يمنحه الوجود» (ص١٠٣)، ويهدم العالم ويبنيه، باحثا عن معنى «ينظم فيه الأرض والله» (ص ٢٠٥)، وينادى الفراغ ويفرغ الممتلئ (ص١٦٧) ويجعل المكان «مدوراً كعينيه» (ص ١٩١)، و«يبتكر ماء لا يرويه» (ص ١٩١)، و«يولد فى كل غد من جديد» (ص ١٩٩)، ويبحث عن صورة أخرى «تصاغ لهذا الوجود» (ص ٢١٢)؟ مهيار، كنيتشه من قبله، يحمل إلينا النار الهيراقليطية ـ يهدم ويبنى باستمرار ببراءة الطفل. إنه يرفض أن تكون علاقته بالوجود حوله علاقة ساكنة، أو أن يكون هو فيها مجرد مركز لتلقى النتائج الموضوعية. وهو يرى أيضا أن إرادة الخلق لا يمكن أن تتقزم فى نظام أو تقف فى فاعليتها عند حدود ما أضفاه سواه من صور على الأشياء، صور نظنها ثابتة ونقف أمامها مبهورين، كأننا بلغنا بها المعنى الأخير للعالم. مهيار يريد أن يرى العالم وراء كل هذه الإضفاءات رؤية جديدة. إنه مدعو إلى أن يتخلى عن كل المسلمات الجاهزة، وأن يخلق مسلماته الجديدة. بمعنى آخر، إنه يريد أن يسبغ على الأشياء معان جديدة. ولكن مهيار يعود فيجد، بسائق طبيعته الهيراقليطية، أنه ما من سبب واحد ضرورى لأن تكون المعانى التى يسبغها هو على أشياء العالم هى

معانيها النهائية. من هنا نستطيع أن نفهم جيدا لماذا يحمل مهيار النار الهيراقليطية - لماذا يهدم ويبنى باستمرار. إن مهيار ينزع دائما إلى وجود أعلى. إنه يبحث دائما عن معان جديدة للأشياء.

هنا يبدأ يتضح لنا أن عودة مهيار إلى ذاته هي، في آن، تذويت للذات وتذويت للعالم والأشياء، فإذا بـ«الشجر أوراق في [دفاتره] والحجر قصائد [مثله]» (مزمور، ص ١٦٨)، والتاريخ يغتسل في عينيه (مشهد [حلم]، ص ١٣٠). إن هذا التذويت للعالم يبلغ أقصاه في قول مهيار عن نفسه «إنه فيزياء الأشياء» (مزمور، ص ١٣)؛ أي القوة المنظمة للأشياء. من الضروري أن نلاحظ هنا أن تذويت مهيار العالم خلو تماما من أي مدلول أنا وحدى، سواء فهمنا الأناوحدية بمعناها الإبستمولوجي أو بمعناها الأنطولوجي. إنه ذو مدلول قيمي أولا وأخيرا. إن عودته إلى ذاته هي، إذن، عودة إلى الذات باعتبارها منبع القيمة والمعنى حيث يرتع العالم ليس بكثافته التجريبية طبعا ولا بتماميته الموضوعية. إننا نجده هناك بما هو موضوع قصدى تمت تعريته من شيئيته، وتم تحويله إلى حقل للفاعلية الذاتية باعتبارها تجسيدا لإرادة الخلق. من هنا نفهم قول مهيار «أنادى الفراغ أفرغ الممتلئ. حتى الصوان رخو، حتى الرمل يتأصل في الماء...» (مزمور، ص ١٦٧) على أنه إعلان لتحول العالم من شيء جاهز مكتمل («ملئ كالبيضة»، على حد تعبيره، ص ١٠٢) إلى دفق مواز لدفق الوعي: إلى سيرورة من الإمكانات. هنا يصبح العالم هيولى قابلة لأن تتشكل على يديه على النحو الذي يختاره، تصبح أرضه بكراً («أحرق ميراثي أقول أرضي بكر» (لغة الخطيئة، ص ٥٦)، ولا يعود ثمة هاجس لديه سوى هاجس الخلق. وهو إذ يذوت الأشياء إنما يخلقها على صورته ومثاله:

> «أنقش وجهي على الريح والحجر، أنقش وجهي على الماء. أسكن في ثنية الأفق... والبحر توأمي وشبيهي» (مزمور، ص ١٠١)؛ «أجعل المكان مدورا كعيني» (مزمور، ص ١٩١)؛ «أصير الجبال كلمات وأموسق الحفر» (مزمور، ص١٠٣).

هنا يصبح العالم، بعد تذويته وتحويله إلى موضوع قصدى خالص، امتدادا له.

في تذويت مهيار العالم والأشياء يبدأ هوسرليا ولكنه ينتهي نيتشويا. إن تجريد العالم في شيئيته وتحويله إلى موضوع قصدى يحمل إلينا الكثير من معنى الرد الفينومنولوجي. ولكن فيما يسير بنا مهيار في اتجاه الرد الفينومنولوجي للعالم نراه فجأة يحول مساره، وكأني به يرى لتوه ما سيؤول إليه هذا الرد ويروعه ما يرى. فمهيار يساير هوسرل إلى حين، أي إلى الحد الذي يكون عنده الرد الفينومنولوجي للظواهر بحثا عن معان لها كامنة وراء كثافتها التجريبية وسماتها الجائزة، خلف شيئيتها. فهو، كهوسرل، لا يريد أن ينظر إلى الأشياء نظرة العالم الطبيعي إليها. إنه لا ينظر إلى ما فيها من امتداد وميكانيكية وحركة. إنه يحاول الذهاب إلى ما وراء هذا كله ولكن - وهنا يبدأ تحوله الجذري عن هوسرل - ليس في اتجاه ماهية مفترضة لها بل في اتجاه إعادة خلقها. إن مهيار لا يمكنه أن يساير هوسرل هنا في نفيه أي نوع من أنواع النسبية وفي افتراضه أن هناك ماهية للحقيقة كما أن هناك ماهية لكل فكرة أخرى، وهي ماهية تنعكس في كل الحقائق الجزئية. إنه لا يمكنه أن يساير هوسرل في اعتقاده أن الماهيات الفردية هي الموضوعات القصدية للوعي وفي عودته إلى مبدأ واقعية الماهيات realism of essences الذي اتخذ شكله المتطرف في الإبستمولوجيا الواقعية كما عرفناها لدى أفلاطون وديكارت. فمهيار، كما رأينا، عدو الثبات، وهيراقليطس هو الذي يحتل في سيرورة تذويته للعالم الوضع الذي يحتله أفلاطون في سيرورة الرد الفينومنولوجي. من هنا نفهم قول مهيار «أطلق سراح الأرض وأسجن السماء، ثم أسقط كي أظل أمينا للضوء، كي... أعلن التخطي» (مزمور، ص ١٩٣). إن السماء رمز لما هو مطلق وثابت وجاهز ومكتمل، أي لما لا إمكان فيه، بينما الأرض رمز لما هو نسبي ومتغير وغير مكتمل، لما هو مليء بالإمكان. ففي السماء تتجوهر الأشياء بتجوهر المعاني، وينتصر أفلاطون على هيراقليطس، ويظهر العالم واضحا وممتلئا بذاته. إن الرد الفينومنولوجي على الطريقة الهوسرلية ينتهي، إذن، إلى أسر الأرض كشرط لتحرير السماء. إنه يرى السماء مغلفة بالأرض ويرى أن مهمته الأساسية اختراق الأرض في اتجاه السماء، أي للوصول

بواسطة الحدس أو الاكتناه الباطنى إلى محتوى جوهرى موضوعى مزعوم للأشياء. أما الرد الفينومنولوجى على طريقة مهيار، فإنه يرى الأرض مغلفة بالسماء ويرى السماء شبكة من المفهومات اللغوية ليس إلا، عالماً من المعانى الإنسانية التى تجوهرت. ولذلك يرى مهيار أن المهمة الأساسية للرد الفينومنولوجى كامنة فى اختراق السماء فى اتجاه الأرض، أى فى اتجاه الأشياء ذاتها، وبالتالى فى اتجاه الانفتاح على السر، على ما يظل كامناً وراء اللغة ـ النظام، وراء المفاهيم أو المعانى التى تجوهرت. إنه يهجر السماء «ليحيا مع الأشياء» (الأشياء، ص ١٤٩)، وبالتالى لـ «ينتظر ما لا يأتى» (مزمور، ص ١٣١)، و«يحيا فى ملكوت الريح/ ويملك فى أرض الأسرار» (ملك مهيار، ص ١٦)، ولـ «يحلم أن ينهض أن ينهار / كالبحر ـ أن سيتعجل الأسرار» (آخر السماء، ص ٣٠)، وليبقى «فى عتمة الأشياء فى سرها» (فى عتمة الأشياء، ص ١٩٩)، وليجعل من «الحجر والنار والوليمة» مملكته ومن «الضباب» جيشه (الهزيمة، ص ٨٢).

إن إرادة الخلق هى حلقة الوصل الأساسية بين تذويت مهيار ذاته وتذويته العالم. فهى، إذ تدفعه فى اتجاه إفراغ ذاته من كل ما علق بها من آثار التشيؤ تحوله إلى طاقة غير مقيدة للفعل الخلاق فى الوقت الذى تجعله يدرك أن معنى العالم خارجه، كما وعاه قبل إفراغه ذاته، ما كان ليكون له لولا أنه كان يرى العالم من خلال منظور الواحد أو الآخر المعمم. من هنا تبدأ سيرورة تذويت الذات تتحول إلى تذويت العالم، يبدأ اكتشاف مهيار أن العالم ليس معطى مطلقاً، بل إنه يعيش فى رحم اللغة باعتبار الأخيرة أداة لتوليد المعانى. يبدأ اكتشافه أن العالم، كما كان معطى له قبل تجريد ذاته من شيئيتها، هو عالم الآخر ـ المعمم، وأن اختباره له، بالتالى، كان أسير المفهومات والمعانى التى تجوهرت. وما يشكل خاتمة المطاف لاكتشافه هذا هو إفراغ ذاته، الذى يعنى، كما رأينا، تجريدها من كل آثار الآخر ـ المعمم، «هو» فى الوقت نفسه، تحرير اختباره العالم من كل معانى الآخر ـ المعمم. إنه آن يتحمل وحده مسؤولية خلق معان جديدة للأشياء، أو إعطاء الأشياء ـ على حد تعبير أرنست كاسيرر ـ بعدها الثالث الذى هو، أولاً وأخيراً، بعد إنسانى (١٨). وهكذا يتضح كيف تتحول سيرورة تذويت مهيار ذاته، عن طريق إرادة الخلق، إلى تذويت العالم.

إن هذا تماماً ما جعلنا نقول إن مهيار ينتهى نيتشوياً، على الرغم من أنه يبدأ هوسرلياً. إن هذا يظهر أكثر ما يظهر فى احتضان مهيار لغة اللعب الحر النيتشوية، حيث لا قواعد سوى القواعد التى تنشأ فى سيرورة اللعب. وهذا يوصله، كما أوصل نيتشه من قبله، إلى الموقف المقتضى إعادة تقييم كل القيم Transvalution of all Values. وإذا كان نيتشه قد وصل إلى هذا الموقف عن طريق مبدأ إرادة القوة، فإن مهيار يصل إليه عن طريق مبدأ إرداة الخلق. فعن طريق مبدأ إرادة القوة يصبح الإنسان النيتشوى «الإله ـ الإنسان»، خالق القيم الجديدة. وعن طريق مبدأ إرادة الخلق يصبح مهيار «نبياً وشكاكاً» (مزمور، ص ٤٢)، «لغة لإله يجئ» (أورفيوس، ص٦٧)، حاملاً بالطبع القيم الجديدة لهذا العالم.

لنفحص الآن باختصار المغزى الأساسى لمفهوم إعادة تقييم كل القيم لدى نيتشه حتى نفهم على ضوء ذلك شخصية مهيار.

بينما كان اليونان القدماء يهتمون فقط بمشكلة النفاذ إلى الكوسموس (الكون)، اهتم آباء الكنيسة والإسكلائيون باستقراء نظام مخلوق مقدس للوجود فى هذا الكوسموس. من خلال هذا النظام وحده ـ كما أصر آباء الكنيسة ـ يجد الإنسان طريقه إلى الله. إن طريق الأخلاق المسيحية، كما وصفها توما الأكوينى، «هى انتقال المخلوق العقلى نحو الله». وكما أن عمل كل مخلوق ينبع من وجوده ،كذلك عمل كل مخلوق عقلى أن يتوافق مع طبيعته العقلية التى ـ بما هى ـ ذات قدرة على إدراك النظام الهرمى للوجود. فالإنسان، فى محاولة تكييف وجوده لجوهره، مدعو إلى أن يتحقق من معنى حياته فى العالم المخلوق: فى الطاعة لنظام الوجود ولذاته الخاصة ولله الذى يجسد فى كينونته الماهية والوجود معا.

النظرة المركزة فى الكوسموس الوثنية القديمة والنظرة المركزة فى الله المسيحية أخليتا الطريق فى العالم الحديث لنظرة الحقيقة مركزة فى الإنسان. فى ميتافيزيقا هيجل، كما

رأينا، كل الموجودات موضعـة في المطلق (أو الله)، ولكن بوصفها موجودات مقررة ديالكتيكيا، أو مراحل للحركة التاريخية التي تجسد المطلق في تحقيق وعيه لذاته. هذا النوع من التفكير الهيجلي تحول تحولا جذريا على أيدي الهيجليين الشبان (Young Hegelians)، أي فورباخ وماركس وستارنر. يجد الإنسان نفسه، لدى هؤلاء الفلاسفة، دون إله، مواجهاً بالمهمة البروميثية في أن يصير الخالق الوحيد لكل الحقيقة ولكل القيم. منذ ذلك الحين والوجود الإنساني يتأرجح بين الرغبة في تأليه الذات وتجربة الفشل والسقوط. الإنسان، في وضع كهذا، يعيش أزمة كيانية. ومنذ الساعة التي تبدأ فيها هذه الأزمة، يبدأ الإنسان ـ هذا المخلوق الشكاك في جوهره ـ يبدأ في معاناة نوع من أنواع القلق الكياني محاولا النفاذ إلى معنى ذاته و«معنى وجوده في العالم»، على حد تعبير هيدجر.

كل من نيتشه وكيركيجورد عارض النظام التركيبي الهيجلي للفلسفة الإيديالية. كلاهما عارض أغلال الفرد في العملية التاريخية ـ المنطقية (Historio logical) الفكر وكل أشكال تأليه الدولة. وكلاهما اختبر الاغتراب المتنامي للفرد في العالم الموضوعي الجماعي الحديث. هذا الاغتراب، كما فهمه نيتشه وكيركيجورد، يؤدي إلى الضياع، والضياع، بدوره، يؤدي إلى اليأس. إلا أن اليأس قد يلد الخلاص فيما لو استطاع الشخص، وجهاً لوجه مع اللاشئ، أن يوقظ ذاته إلى وجوده الحقيقي. كلاهما، إذن، يواجه الإنسان بقلق وجوده غير الحقيقي في هذا العالم فاقد المعنى. وهما يحذرانه. أيضا. من هذا، ويدعوانه إلى ذاته الحقيقية. إلا أن كيركيجورد يعود ويجرد ذاته في اتجاه التعالي المطلق، بينما نيتشه أعلن موت الله، واستعد لتحمل المسؤولية .

الله مات والعالم، بسائق ذلك، مرمي في نوع من العبث واللاعقلي اللذين يرافقان دائما فقدان القيم. هناك حاجة ملحة لخلق قيم جديدة، أو كما قال نيتشه لـ«إعادة تقييم كل القيم» (tansvaluation of all val-ues) (١٩). هذه الحاجة، في نظر نيتشه، لم تكن لتسدها الحركات الملقحة بالعدمية كالحركة الإنسانية أو المنفعية أو الاشتراكية. إن هذه الحركات لم تكن جريئة الجرأة الكافية لتتخطى كلياً نظم التفكير القديم. ليجعل هذا التخطي ممكناً، وضع نيتشه أمامنا «نظرية إعادة تقييم كل القيم». الإنسان الأعلى، أو إذا شئت الإله ـ الإنسان الذي هو وراء الخير والشر (Beyond good and evil)، «وراء الإله والشيطان»، يصبح الخالق الجديد لكل القيم الجديدة.

ماذا يعني مهيار من هذا كله؟ لقد رأينا، خلال هذه الدراسة، كيف أن مهيار حقق عودته إلى ذاته بتخط ونفي كليين لكل العوامل التي من شأنها تعطيل عملية تشخصنه. وهو، في عمليتي التخطي والنفي هذين، وصل أخيراً إلى أن يكون إنسانا حراً، إلى أن يكون «الخريطة التي ترسم نفسها». يقول سارتر إن الإنسان الحر، الإنسان الذي يستطيع أن يصنع نفسه بحرية، هو بالضرورة وراء الخير والشر. هذا ما فهمناه من نيتشه أيضاً. ذلك أن الإنسان الحر ليس ملزما، في مجمل اختياراته، بغير اختيار الأفعال التي تؤكد وجوده الشخصي، بما هو وجود خاص، فريد. وهو، إذ يصل إلى هذه النقطة، يخرج من إطار اللغة إلى الأشياء، كما ذكرنا في مكان آخر من هذه الدراسة. إنه، بمعنى آخر، ينظر إلى الأشياء معراة من كل الإضفاءات الإنسانية الخارجية. فمنذ الساعة التي ينظر فيها أحدنا إلى الأشياء، من خلال الإضفاءات الخارجية المسبغة عليها، يصبح فريسة شبكة من المجردات والمعممات ـ فريسة اللغة، فيختلط عليه فهم ذاته وفهم العالم الذي يحتضنها. ولكن مهيار، كنيتشه وسارتر، إنسان حر يرفض أن يكون فريسة من المجردات والمعممات ـ فريسة اللغة. يقول مهيار: «رضيت أن أحيا مع الأشياء» . من هنا نستطيع أن نفهم معنى ذهاب مهيار إلى ما وراء الخير والشر ـ إلى ما وراء هذا التجريد اللغوي الذي يعمل على تصنيف الأشياء تصنيفاً ثابتاً نهائياً. إن هذا يلخصه لنا مهيار بقوله: «دربي أنا أبعد من دروب الإله والشيطان» (لغة الخطيئة ص ٥٦)، «لا الله أختار ولا الشيطان»(ص٥٥). ذلك أن مهيار يريد تحرير العقل من جزئية التجريد وأوهامه، حتى يستطيع هذا العقل أن ينفذ إلى ما وراء اللغة ـ إلى ظلمة الأولي والبسيط في أعماق الأشياء ذاتها. هذا يقودنا تواً إلى مذهب نيتشه في إعادة تقييم كل القيم. فعندما يستطيع العقل التحرر من حتمية التجريد اللغوي المزعومة، عندها لا شئ يمكن أن يعطي القيم معنى مطلقاً ثابتاً. عندها لاشئ غير التحول

والنفى والتخطى ـ غير الصيرورة. لا يعود الإنسان هنا سجين اللغة، سجين مصنفات مفترضة الثبات، سجين ما هو مضفى على الأشياء فى شكل حدود وعلائق ونسب وكيفيات تفرضها مفاهيم لغوية مسبقة، قيمية وغير قيمية. إنه يصبح الخالق الوحيد لكل القيم ولكل الحقيقة. وهو فى ذلك يبدع ذاته ويبدع العالم بإبداعه ذاته. ما يرسخه لنا مهيار، إذن، كنيتشه من قبله، مبدأ أن الإنسان هو مصدر كل القيم، وبالتالى مصدر الحقيقة باعتبارها قيمة. وحيث يصير الإنسان مصدر القيم، لا يعود ثمة وازع خارج إرادته ووعيه لحضوره الخاص الفريد يمنعه من الذهاب إلى ما وراء الخير والشر ـ إلى ما وراء الإله والشيطان؛ أى لا يعود ثمة وازع يمنعه من إعادة تقييم كل القيم.

هنا يعود بنا مهيار إلى حيث ابتدأ، إلى ذاته. ولكن عودته إلى ذاته، فى هذا السياق، هى عودة سقراطية؛ أى عودة ديالكتيكية بالمعنى السقراطى. إنها عودة إلى ذات يتملكها الشك والحيرة، ذات ترفض أن ترى الأشياء من خلال المواضعات اللغوية والمفاهيم الجامدة، باحثة فى داخلها عن معان جديدة للأشياء. من هنا نفهم قول مهيار «وحيرتى حيرة من يضىء/ حيرة من يعرف كل شىء» (حوار، ص ٥٥). إن هذا القول يضع الحيرة والقلق والشك وما إلى ذلك فى أساس محاولة الإنسان فهم ذاته وفهم الكون الماثل حياله. أليس حريا بالإنسان، إذن، أن يعود إلى ذاته فى محاولة فهمه للوجود والعالم؟ أليس حريا بالإنسان، بالتالى، أن يتوقف عن رؤية وجوده والأشياء حوله من خلال مجردات ثابتة مطلقة؟ أليس الإنسان، إذن، ملزما بأن «يخلق نوعه بدءا من نفسه»؟ هذه هى الأسئلة التى يضعها أمامنا مهيار. وبهذه الأسئلة نختتم نحن رحلتنا مع مهيار؛ حيث رافقناه بدءا من عودته إلى ذاته وانتهاء بتخطيه التقييمى لكل القيم الذى يعود به إلى حيث ابتدأ ـ إلى ذاته.

إن (أغانى مهيار الدمشقى) تجربة حية تلخص لنا قلق إنساننا المعاصر بكل ما فيه من زخم التمرد وتوتر الخلق ـ تجربة تمثل لنا محاولة الإنسان الأكثر شمولا وعمقا فى فهم معنى وجوده فى العالم ومعنى الكون الماثل حياله. ولذلك لن أتورع عن القول إن (أغانى مهيار الدمشقى) تجربة جديدة فى الخلق الذاتى self - creation.

إشارات:

١ ـ جميع الإشارات فى المتن هى للطبعة الأولى من أغانى مهيار الدمشقى، دار مجلة شعر، بيروت: ١٩٦١.

٢ ـ Edward A. Tyriakian, Sociologism and Existentialism, Prentice- Hall, Inc., 1962, p. 114.

٣ ـ المرجع نفسه، ص ١١٥.

٤ ـ Karl Jaspers, Philosophie, III, (Berlin: Verlag von Julius springer, 1932), p. 78.

٥ ـ Adel Daher, "The Concept of Mass- Man in Existentialism," in Mourad Wahba (ed.), Philosophy and Mass- man (Proceedings of the Fifth International Philosophy Conference), Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, (1985), pp. 23- 48.

٦ ـ المرجع نفسه، ص ص ٢٧ ـ ٢٩

٧ ـ المرجع نفسه، ص ص ٢٣ ـ ٢٦.

٨ ـ Tyriakian, op. cit., p. 126.

٩ ـ المرجع نفسه.

١٠ ـ المرجع نفسه، ص ١٢٧.

١١ ـ المرجع نفسه.

١٢ ـ Daher, op. cit., pp. 34 -38.

١٣ ـ عمانوئيل مونييه، هذه هى الشخصانية، ترجمة تيسير شيخ الأرض، ص ٣٦.

١٤ ـ Karl Jaspers, Man in the Modern Age, Trans. by Eden and Cedar Paul, (London: Routledgé & Kegan Paul, Ltd., 1951), p. 149.

١٥ ـ Hans Meyerhoff, "The Return to the Concrete," Chicago Review, Vol. 9, No.2. Summer, 1959.

١٦ ـ Paul Wienpahl, "Philosophical Reflections,: Chicago Review, vol 13, No. 2. Summer, 1959.

١٧ ـ Hans Meyerhaff, op. cit.

١٨ ـ Ernest Cassirer, An Essay on Man, (New Haven and London: Yale University Press, 1944), p. 170.

١٩ ـ Kurt F. Reinhardt, The Existentialist Revolt, sec. ed., (New York: Frederick Ungar Publishing CO., 1960), p. 116.

اللغة الشعرية
فى قصيدة «انتظار»
للشاعر السورى
ممدوح عدوان

علوى الهاشمى*

كان يمكن أن تقرأ قصيدة الشاعر العربى السورى ممدوح عدوان «انتظار» المنشورة فى جريدة «الرياض» بتاريخ ١٤ ديسمبر ١٩٩٥م من ملحق «ثقافة اليوم»، باعتبارها قصيدتين منفصلتين:

الأولى بعنوان «انتظار» والأخرى بعنوان «وحش»، وعلى اعتبار أن العنوانين يقعان تحت عنوان ثالث كبير، كثيراً ما يلجأ إليه الشعراء فى مثل هذه الحالة، وهو «قصيدتان» على النحو الذى ألمحت إليه سابقاً فيما يخص قصيدتين لإبراهيم العواجى حين تم تحليلهما فى مقالة سابقة. وقد أشرت فى حينها إلى ملابسات التداخل بين القصيدتين أثناء نشرهما فى طبعة «الرياض» الأولى، ثم كيف تم تصويب هذا التداخل فى الطبعة الثانية، بالفصل بين العنوانين ووضعهما تحت عنوان واحد ليس له أية دلالة خاصة سوى الجمع فى حيز مكانى واحد بين «قصيدتين». ولعل الأمر فى حالة الشاعر ممدوح عدوان لا يختلف عما كان عليه فى حالة إبراهيم العواجى (انظر المقالة المذكورة منشورة فى جريدة «الرياض» بتاريخ ١٤ مارس ١٩٩٦).

غير أننى فى مثل هذه الحالات غالباً ما أنظر للحيز المكانى الذى تنشر فيه القصيدتان، وإلى رغبة الشاعر الخاصة فى نشرهما مجتمعتين فى ذلك الحيز المكانى والزمانى المشترك، على أنهما يؤثران ضرورة النظر إلى القصيدتين باعتبارهما نصاً واحداً متماسكاً أو متكاملاً حتى وإن لم يكن الشاعر - أو الناشر أحياناً - قد قصد ذلك قصداً. فهو فى نظرى من المسكوت عنه مما يقع عادة فى هامش اللاشعور الذى يستحق الالتفات إليه نقدياً. وذلك ما حاولت أن أؤكده فى مقالتى التحليلية حول قصيدتى العواجى سالفتى الذكر. وهو ما أرى المجال إليه أوسع، والنظر فيه أوكد،حين يتصل الأمر بتجربة شعرية وثقافية طويلة وخصبة متنوعة بين الشعر

---

* شاعر وناقد، البحرين.

والصحافة والمسرح والحضور الأدبى الممتد عربياً على مدى ثلاثين عاماً، كتجربة الشاعر ممدوح عدوان التى أصدر خلالها اثنتى عشرة مجموعة شعرية، وكتب ثمانى عشرة مسرحية، وله فيها عدد من المترجمات وسيرة ذاتية وثلاثة كتب حول المسرح (انظر ترجمة الشاعر فى معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين).

ولابد أن يعنى نشر قصيدتين فى حيز مكانى وزمانى واحد بالنسبة إلى شاعر يعمل صحفياً منذ عام ١٩٦٤، وله كل هذه التجربة الشعرية والثقافية الخصبة، شيئاً أبعد من صورة هذا الجمع الزمكانى، بل يتعداه إلى ما هو عضوى وبنيوى على المستوى الفنى والفكرى، خاصة إذا جاء نشر القصيدتين برغبة وطلب من الشاعر نفسه. ناهيك عن كون القصيدتين عبارة عن قصيدة واحدة فى الأصل على النحو الذى نشرت به، ولم يكن هناك أى خلل فى الإخراج أو تداخل فى النشر. وهو أمر محتمل كذلك. غير أن المحصلة فى الحالتين واحدة، كما يظهر من الطريقة التى أحاول بها مقاربة مثل هذه الحالات مقاربة نقدية.

إن هذه التوطئة جد ضرورية فى حالة الوقوف نقدياً أمام قصيدة ممدوح عدوان أو قصيدتيه؛ لأن ترتيب القصيدتين عندئذ يغدو ذا أهمية خاصة على مستوى الترابط الداخلى المحكم لبناء القصيدتين بما يسمح أن يحيلهما إلى نص شعرى واحد يفسر أحدهما الآخر ويلقى بظله عليه ويكمله ويتراسل معه، ولو فى إطار الحيز الزمكانى الجامع بينهما.

وبدءاً يصعب قراءة النصين فى حيزهما الزمكانى الواحد، دون الجمع بين عنوانيهما جمعاً تلتقطه العين عمودياً أول الأمر هكذا «انتظار... وحش»، ثم لا يلبث الذهن أن يحيله إلى قراءة تراكبية أو تجاورية كما يسميها الألسنيون، هكذا «انتظار وحش» وبذلك يبرز أول مظاهر الربط الزمكانى بين النصين المنفصلين تحت عنوان غير ذى دلالة خاصة وهو (قصيدتان)، متجسداً فى عنوان ضمنى جديد هو (انتظار وحش). ويستطيع ذهن المتلقى ذى الخصائص التفاعلية، بطاقته التخييلية ذات الخصائص الترابطية المستمرة أن يضيف إلى هذا العنوان النصى الجديد فاتحة يستهل بها، ضرورة، للتعبير عن حالة المراوحة الزمانية والنفسية والفنية بين عملية الانتظار نفسه من جهة، والوحش المنتظر من جهة ثانية. ولتكن هذه الفاتحة الاستهلالية حرف الجر (فى)، ليصبح العنوان فى صيغته النهائية هكذا «فى انتظار وحش». ويمكن أن يلعب هذا الحرف البسيط وظائف مهمة، إذا نظرنا إلى حالة المراوحة بمستوياتها الثلاثة المذكورة آنفاً (الزمانية والنفسية والفنية). فهذا الحرف يفيد من الناحية اللغوية معانى الظرفية ـ ببعديها الزمانى والمكانى والسببية التى غالباً ما تربط بين البعدين المذكورين. وربط «فى» بلفظة «انتظار» يضفى على هذا المصدر الصرفى أو اللفظة الاشتقاقية دلالة عميقة بتجمد الزمان فى المكان يعبر عنها تجمد الفعل «ينتظر» فى مصدره «انتظار». وكل تلك المراوحة الزمانية الثقيلة والطويلة تعبر عن شعور باليأس والرهبة والخوف من المنتظر «الوحش». وهو شعور يفترس صاحبه قبل أن يفترسه الوحش نفسه، وقد يكون هذا الشعور المرير هو الوحش بعينه أو يقوم مقام الوحش. وهنا المراوحة النفسية الناتجة عن استخدام حرف الجر (فى) مطلع العنوان. أما الوظيفة الفنية فتتمثل فى المراوحة النصية بين نص «انتظار» الأول ونص «وحش» الثانى، لدى قراءتهما قراءة لولبية من شأنها أن تتدرج فى حياكة نسيج النص الواحد المشترك بعنوانه الجديد «فى انتظار وحش» على النحو الذى تم إيضاحه فى الخطوات السابقة. ومثل هذه القراءة اللولبية المراوحة بين النصين المتداخلين، أو بين وحدتى النص الكلى، هى ما تتوسمه مقاربتى النقدية لقصيدة ممدوح عدوان فى هذه المقالة، معتمداً فى ذلك على مظهر الثنائية الذى يوجه حركة النص فى معظمه.

يتمثل مظهر الثنائية، بالإضافة إلى ما تم ذكره وتحليله من خلال المقدمة المسهبة السابقة، تمثلاً لغوياً دقيقاً فى استخدام خواص تراكيب التثنية وعناصرها من ضمائر وأسماء وصفات وأفعال مثل «هاهما/ينتظران» ومثل «يبست أيديهما» و «منذ أن جاءا» و «حينما غط على وجهيهما حلم» و «ضيعا من أجل هذا الحلم ما كان شبابا»... إلخ. كما يتمثل مظهر الثنائية على نحو دلالى خاص فى تلك اللازمة المتكررة عدداً من المرات وهى «هاهما ينتظران».

ولعل استخدام الجملة الاسمية التى خبر مبتدأها جملة فعلية فى هذه اللازمة المتكررة، من شأنه أن يشير إلى تلك المستويات التى تمت الإشارة إليها من المراوحة الزمانية والنفسية والفنية. وهو ما يجسده هنا تركيب اللازمة اللغوى. فالمبتدأ عبارة عن ضمير منفصل «هما»؛ أى أنه اسم فى أقصى درجاته من الانكماش والتخفى والانكفاء على النفس، غير أنه مرصود من قبل الغير؛ أى أنه يقع فى إطار الرؤية الشعرية الكاشفة، وذلك من خلال جعله ضمير غيبة لا حضور. أما خبر هذا المبتدأ المنكمش الغائب المتقلص فهو على نقيضه: جملة فعلية تتخذ من فعل المضارعة زمناً للاستمرار والاستقبال واللانهاية أو النهاية المفتوحة. وهو ما يضفى شعوراً درامياً على هذه اللازمة مصدره التناقض المذكور فى الجملة الاسمية الواحدة بين المبتدأ فيها والخبر، وهى الدلالة نفسها التى ينتجها المصدر «انتظار» فى عنوان النص الأول على النحو الذى تمت الإشارة إليه، بحيث تبدو طاقة الفعل مجمدة فى صيغة المصدر، مثلما الجملة الفعلية «ينتظران» محاصرة بإطار الجملة الاسمية التى هى مجرد خبر لمبتدأ فيها «هما ينتظران». وهى لازمة مفتاحية تختزل فى هذا التركيب اللغوى الدقيق مجمل الحالة الشعرية المتصلة بفعل الانتظار اليائس الذى تعبر عنه القصيدة فى جزئها الأول «انتظار». وهو ما يمكن استشفافه فى هذا المقطع منه:

يبست أيديهما فى الأرض

مد العنكبوت

مسكناً.. واصطاد

ما يكفيه قوتْ

ثم فى نبض الشرايين لطا

يغرف زاداً وشراباً

إن هذه الصورة الشعرية قد استطاعت أن تصرف ذهننا عن فعل الانتظار إلى حال المنتظر نفسه، وهو فى حالة تثنية، بحيث كشفت لنا الصورة تجمد هذين المنتظرين وتحولهما من فعل شامل «ينتظران» إلى فعل جزئى ذى دلالة سالبة، يختص بأحد أعضاء الجسم وهو اليد «يبست أيديهما» التى لامست الأرض وتيبست فيها، بعد تجمد الأرجل طبعاً، تعبيراً عن حالة الانكفاء اليائسة. وهو ما جعل الجسم البشرى ينحنى ويقعى على كفيه كالحيوان، فتتحول بذلك قامة الإنسان الممدودة إلى تكوير يشبه الكهف بتجويفه المظلم. ثم تكتمل الصورة، صورة الإنسان المنتظر الذى حوله اليأس إلى كهف، أجوف لا يحس، حين يقوم العنكبوت بمد خيوطه واتخاذه من ذلك التجويف مسكناً واصطياد ما يكفيه من القوت قبل أن يلط فى نبض الشرايين ليغرف من دمائها المتبقية زاداً وشراباً. وهكذا يفترس الانتظار حضور الإنسان وآماله وصورته ويحوله إلى كهف أجوف يعشش فيه العنكبوت.

ولا تستطيع هاء التنبيه فى أول اللازمة المذكورة أن تعيد الحياة والحيوية إلى هذا الوجود الإنسانى المتيبس «هاهما ينتظران» لذلك نجد اللازمة تتخلى عن هذه الحقنة المنشطة التى لم يجد استعمالها شيئاً مرتين قبل ذلك، تتخلى عن هاء التنبيه فى المرة الثالثة مستسلمة لحالة اليأس التى تعبر عنها اللازمة المتكررة فى صورتها الأخيرة، هكذا:

هاهما ينتظران

منذ أن جاءا إلى بادية العمر

هما ينتظران

وعلى الرغم من هذه النتيجة القانطة، فقد ظلت الرؤية الشعرية تتمسك بذيول الأمل الرخو المتبقى فى جوانب الجملة الفعلية «ينتظران» وفى دلالة الانتظار نفسه، وأهم من ذلك كله فى استمرار مظهر التثنية الذى هو تعبير عن شكل من أشكال الوحدة بين المنتظرين كليهما، فى التاريخ والوجود والمصير. وهو ما يبعث بعض الأمل الرخو الذى يوضحه المقطع التالى من نص «انتظار»:

وتمطى أملٌ رخوٌ

محا خطو الزمان

حينما غط على وجهيهما حلم

أضاء الفاجعة

ضيعا من أجل هذا الحلم

ما كان شباباً

وهنا تكون خاتمة الأمل «الرحو» الذى لم يفعل أكثر من الكشف عن حقيقة هذا الوجود الوحدوى الهش، فقد حرك الأمل ذلك الحلم الذى غط طويلاً على وجه هذين المنتظرين منذ مبتدأ علاقتهما أو وجودهما معاً: «منذ أن جاءا إلى بادية العمر». إلا أن هذا الحلم لم يستطع أخيراً، حين حركه الأمل اليائس، سوى أن يكشف الواقع المفجع «أضاء الفاجعة» المتمثل فى هذين المنتظرين الحالمين المتحجرين منذ زمن بعيد، بعد أن «ضيعا من أجل هذا الحلم ما كان شباباً».

وتكشف هذه الرؤية الشعرية فى نهاية نص «انتظار» حقيقة هذه الوحدة الثنائية الهشة التى كانت هشاشتها سبباً فى عدم قدرتها على التماسك والتفاعل واستلاك القوة لمواجهة التحديات. لذلك نجد نهاية النص تتخلى عن بنية التثنية التى كانت تحرك مجمل النص قبل ذلك، حين أفصحت هذه النهاية عن تحلل كامل لتلك الوحدة الثنائية بالتخلى عن مظهر التثنية واستخدام ضمير المفرد وصفته المميزة (الأول/الثانى) بدلاً من ذلك، هكذا:

عجز الأول أن ينهض

فامتدّ على الأرض ترابا

وامتطى الثانى، إلى ما يتبقى،

سلحفاة اليأس

حتى ذاب فى الوهج سرابا

وبصرف النظر عما يرمز إليه الطرفان المنتظران فى نص «انتظار» سواء أكانا بلدين أم شخصين أم حزبين أم اتجاهين أم عقيدتين، فإن التكوين الأساسى العاجز والضعيف لكل طرف يجعل الطرفين معاً حين يجتمعان فاقدين لقوة النهوض والتغلب على يأس الانتظار الفارغ الذى هو فى ذاته وحش كاسر يفترس ضحاياه منذ بداية الإحساس به، على النحو الذى يوضحه مطلع «انتظار» منذ الوهلة الأولى المشحونة بالأمل اليائس، هكذا:

هاهما ينتظران

قد يجىء الغيم

أو ينهض نبع

ربما يرسل أفق غامض حتى غرابا

وواضح فى هذا المقطع الاستهلالى انعدام الرؤية الواضحة «أفق غامض» والواعية الواثقة التى لا تتوسل فى انتظارها بأدوات لغوية مثل «قد» و «ربما» الاحتماليتين، كما لا تجعل حصيلة انتظارها مرهونة بأى شئ حتى لو كان نقيضا للون الأمل والحلم «حتى غرابا». ففى هذه الحالة لن يكون الانتظار مقترناً سوى باليأس، منذ البداية. وهو ما أفصحت عنه نهاية النص الأول، حين فتحت عنوانه «انتظار» على عنوان النص الثانى «وحش» عبر مراوحة متشابكة عبر عنها حرف الجر «فى» الذى أوحت هذه القراءة بوجوده الموهوم أمام العنوان الجامع للنصين «فى انتظار وحش».

ينفتح أفق الانتظار الذى وسم النص الأول على نقيضه المتخلق فيه كما رأينا، وهو اليأس والانكفاء والتيبس. وبذلك، تنفتح لفظة «انتظار» على لفظة فظة شرسة هى «وحش» لترتبط اللفظتان المتناقضتان عن طريق الإضافة، فيصبح الأول «انتظار» مضافاً والثانى «وحش» مضافاً إليه. ويبدو أن انزياح النقيض إلى نقيضه مسألة حتمية فى رؤية الشاعر النصية التى اتخذت من الضعف التكوينى فى جسد المثنى المتحد علة وسبباً جوهرياً من أسباب انتظاره اليائس، ومن ثم تحلل المثنى المتحد وتفككه وانفصاله إلى أول وثان، لكل منهما مساره الخاص المختلف عن الآخر: أفقياً «امتد على الأرض» وعمودياً «امتطى الثانى/سلحفاة اليأس». إلا أن ما يجمع المسارين تحجرهما فى نقطة تقاطع واحدة، وعجزهما معاً عن السير والحركة منفردين مثلما عجزا عن ذلك مجتمعين. ولذلك ،كان الاتجاه الوحيد الذى أخذه فعل الانتظار العاجز واليائس، بدليل تجمده داخل صيغته الاسمية المصدرية، هو السير نحو إضافة «وحش» الذى تولد منه.

ومن الطبيعى أن يتحول النص الثانى «وحش» إلى ما يشبه الشهادة المريرة التى يدلى بها الشاعر فى إطار من الرؤية

الشعرية القاتمة من فرط اليأس. ولذلك، تفتتح الرؤية/ الشهادة بما يفيض به كأس التراث العربى من شعر يدلى بالشهادة نفسها قبل أكثر من ألف عام، حين كان المتنبى يتجرع مرارة ذات اليأس وهو يصرخ:

من يهن يسهل الهوان عليه

ما لجرح بميّت إيلامُ

ولعل ممدوح عدوان بهذا الاستهلال التراثى لقصيدته الثانية «وحش» أراد أن يفتح أفق الرؤيا، لكى يستدير واسعاً على مشهد الإحباط العربى، ولكى تمتد حالة الانتظار اليائسة الضاربة بجذورها العميقة فى تربة التاريخ العربى وضمير الشاعر العربى المعذب بها. وهو ما أوصل حالة الانتظار إلى وحش اليأس القاتل الذى راح يقضى على ما تبقى من الأمل الرخو والحلم الهش. ولتصوير ذلك التآكل الروحى المتصل، فإننا نرى الشاعر الجديد «ممدوح عدوان، لا يحتاج لأكثر من مقطع متآكل وجملة غير تامة يقتطعها من بيت الشاعر الجد «المتنبى» ويوظفها فى مطلع قصيدته عن الوحش، هكذا :

ما لجرح بميت...

ومالى بما يتساءل عنه الملأ

وكأنى بالشاعر الجديد يريد أن يوحى، من خلال التوظيف الشعرى التراثى المتآكل، بالعمق والسعة اللذين بلغتهما حدود حالة الانتظار التى أنتجت على المدى التاريخى والحضارى الطويل ما نحن فيه اليوم من عدم اكتراث بما يسيل من الدم العربى المراق، بعد أن تحجر وجود الإنسان وصار انتظاره كهفاً يسكنه العنكبوت على النحو الذى تمت رؤيته فى نص «انتظار». أما الناتج فإننا نجده فى قصيدة «وحش» على هذا النحو:

ليس هذا سوى جثة،

ألف نازحة،

وثلاثون ألف قتيل:

نبأ

وهذا هو واقع حال الإنسان العربى، اليوم على الأقل، فكل تلك الآلام والمجازر وألوف النازحين وأنهار الدم وجثث القتلى، يتم اختزاله فى خبر نسمعه ببرود عبر وسائل الإعلام وكأن الأمر لا يعنينا. إنه مجرد «نبأ» أو كما تقول القصيدة:

دمنا لا يبلّ الظما

يشتهى أن يراق

(نريق الدماء بتضحية

ويريق دمانا الذى لا يحب

سوى أن تكون العروق بأجسامنا فارغة)

دمنا لا يبلّ الظما

وحين تبحث الرؤية الشعرية عن السر وراء هذه الحال المأساوية التى يعيشها الإنسان العربى منذ زمن بعيد، فإنها تجده فى ذلك التكوين الذاتى المنقسم أو الفصام الروحى الذى يحاول الإنسان العربى أن يداريه ببنية المثنى المتحد، حسب القصيدة الأولى، وآل به المآل إلى التفكك والتحلل والتفسخ بعد أن حوله الانتظار اليائس إلى جثة هامدة أو كهف أجوف. فهل يمكنه التستر بعد اليوم بأية ملامح قديمة أو جديدة؟

لم تعد حاجة للتستر

خلف ملامحنا

فترات«.........» فينا اهترا

بقيت نقلة العلم فى عالم

غص بالدم حتى امتلا

ومن الطبيعى أن يخرج الوحش من جوف الإنسان نفسه الذى حوله الانتظار إلى كهف:

كأن فى الكهف وحش

تشمم رائحة الدم

واستعذب الطعم

أنيابه الزرق فى لحمنا والغة

حيث أجسامنا لقمة سائغة

ومثلما استدارت القصيدة لكى تخرج الوحش من ظلمات الكهف البشرى، استدارت كذلك لكى تخرج الدم من جوف العنكبوت بعد أن غرف منه زاده وشرابه ولطا فى نبض الشرايين واصطاد ما يكفيه من قوت، على نحو ما تم تحليله فى نص «انتظار». إلا أن هذا العنكبوت فى نص «وحش» قد تكاثر وتحول نفسه إلى وحش كاسر يتشمم رائحة الدم ويستعذب طعمه، بل نراه يعود ليتخذ له شكل إنسان دموى متوحش فى نهاية القصيدة الثانية، هكذا:

كان في الكهف وحش

أزاح شباك العناكب عن وجهه

وتقدم من ضعفنا جائعاً

واثقاً

مطمئن الخطى

وابتدأ

وهكذا يمثل النصان، الأول والثانى، دائرة نصية محكمة وبنية فنية متماسكة، على الرغم من مظاهر التصل العامة بين النصين مما تم التطرق إليه، ومما لم يتسع المجال للتطرق إليه مثل العلاقة بين النصين فيما يتصل بالبنية الإيقاعية، بحيث يتكئ النص الأول على تفعيلة وزن الرمل «فاعلاتن» طويلة المقاطع التى تشبه حالة التمطى والانتظار الطويل «وتمطى أمل رخو/ محا خطو الزمان»، فى حين يتكئ النص الثانى على تفعيلة وزن الخبب السريعة ذات المقاطع القصيرة المتلاحقة التى تعبر عن انفجار الدم وخروج الوحش من كهف الانتظار اليائس، إنساناً مشحوناً بالعنف والوحشية وبرودة الأعصاب. وإذا أضفنا إلى هذا التقابل الوزنى بين النصين صورة التماثل والتطابق الموسيقية الناتجة عن تشكيل القوافى فيهما، فإن حالة التكامل الزمانى التى تم تأكيدها فى مقدمة هذه المقالة تكون أكثر بروزاً وعمقاً فى ارتباطها بالجوانب اللغوية والإيقاعية والدلالية التى تمت دراستها أو الإشارة إليها؛ الأمر الذى يعزز الدائرة البنيوية المحكمة بين قصيدتى الشاعر أو بين نصى «انتظار/ وحش»، وهو ما ينتج أخيراً نصاً شعرياً عميقاً محكم البناء هو نص «فى انتظار وحش» الذى أغرانى شخصياً بهذه المقاربة النقدية.

القصيدة

انتظار

هاهما ينتظران

قد يجيء الغيم

أو ينهض نبع

ربما يرسل أفق غامض حتى غرابا

يبست أيديهما فى الأرض

مد العنكبوتْ

مسكناً.. واصطاد

ما يكفيه قوتْ

ثم فى نبض الشرايين لطا

يغرف زاداً وشرابا

هاهما ينتظران

منذ أن جاءا إلى بادية العمر

هما ينتظران

وتمطى أملٌ رخوٌ

محا خطو الزمان

حينما غط على وجهيهما حلم

أضاء الفاجعة

ضيّعا من أجل هذا الحلم ما كان

شبابا

عجز الأول أن ينهض

فامتد على الأرض

إلى أن صار فى الأرض ترابا
وامتطى الثانى ، إلى ما يتبقى ،
سلحفاة اليأس
حتى ذاب فى الوهج سرابا

وحـش

ما لجرح بميتٍ ...
وما لى بما يتساءل عنه الملا
ليس هذا سوى جثةٍ
ألف نازحة ،
وثلاثون ألف قتيل :
نبأ .
دمنا لا يبل الظمأ
يشتهى أن يُراق :
(نريق الدماء بتضحيةٍ
ويريق دمانا الذى لا يحب
سوى أن تكون العروق بأجسامنا
فارغة)
دمنا لا يبل الظمأ
لم تعد حاجةٌ للتستر خلف
ملامحنا
فتراث«........» فينا اهترأ
بقيت نقلة العلم فى عالمٍ
غص بالدم حتى امتلأ
لم تعد حاجةٌ للتشبث :
بالوحش : ماذا قرأ
كان فى الكهف وحشٌ
تشمم رائحة الدم
واستعذب الطعم
أنيابه الزرق فى لحمنا والغة
حيث أجسامنا لقمة سائغة
كان فى الكهف وحشٌ
أزاح شباك العناكب عن وجهه
وتقدم من ضعفنا جائعاً
واثقاً
مطمئن الخطى
وابتدأ

لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى*

معجب زهرانى**

استهلال

حكاية:

قيل له يا قيس أفق فقد أفاق العاشقون (لكنه لم يفعل) وسكنت نار قلوبهم (لكنه لم يفعل) وهدأ جزع المحبين (لكنه لم يفعل) وأوشك من انشغل بالنساء على السأم (لكنه لم يفعل) ورجع الذين أفرطوا فى الولع (لكنه لم يفعل) وسلا المتيمون (لكنه لم يفعل) وانثنى الموغلون فى غيهم (لكنه لم يفعل) وثاب المخطئون (لكنه لم يفعل). وحسناً فعل. فلو فعل شيئاً من ذلك لم يبق لنا عذر نحتج به على من يلومنا فيما نحن فيه.

(ص ٨٤).

خبر:

وظنى أن الأسطورة التى أراد الرواة إنفاذها فى قصص العرب عن قيس لم تلبث أن خرجت عن سطوتهم واتخذت من المسارات ما لم يكن فى الحسبان، ليصبح قيس حراً بجنونه، ليس من سطوة السلطان والقبيلة فحسب، ولكن خصوصا من الحدود التى اختلقها له الرواة. وإننا نراه مايزال يمعن فى هذا الخروج والتفلت.

(ص ٧٣).

لطيفة:

.. وأن الحقيقة فى هذا الموقف ليست بشئ
فالرواة يعبثون بالسيرة
والأخبار تلهو بنا
ويفتننا الشعرى.

(ص ٦٩)

* صدر عن «الكلمة للنشر والتوزيع»، البحرين، الطبعة الأولى، مارس ١٩٩٦، والقراءة ستركز، هنا، على كتابة قاسم حداد فقط.

** قسم الأدب العربى، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

١ ـ مداخل:

١ ـ ١

أبدأ، كما وطأت نفسى عليه، بإيضاح منطلقات المقاربة وتحديد غاياتها أو أهدافها وأدواتها النظرية والإجرائية التى يفترض أن تصل المنطلقات بالغايات. فمثل هذه الإيضاحات والتحديدات أصبحت من شروط الكتابة النقدية العارفة أو «المتخصصة» الموجهة بطبيعتها إلى قارئ مفترض يشتغل فى المجال المعرفى ذاته وينتمى إلى التخصص ذاته. لكن ما يتعين تأكيده منذ البدء أن فى عملية الإيضاح ذاتها ما يشى بالالتباسات المحايثة لكل كتابة إبداعية متميزة، وهى التباسات لابد أن تنتقل، فى جزء منها على الأقل، إلى الكتابة عن مثل هذه الكتابة، فلا يعود للوضوح المطلق مجال هنا. إنها محاولة أو مغامرة، فلنحاول ونغامر دونما ثقة مفرطة فى «المعرفة» ودونما يأس مفرط من «تلك اللذة النادرة» المحايثة لقراءة النص الإبداعى المتميز.

١ ـ ٢

تتجه الكتابة الشعرية العربية الراهنة إلى النثر والنثرية بصيغ وفى أشكال متعددة ومختلفة؛ بحيث لم تعد الحدود بين ما هو «شعرى» وما هو «نثرى» واضحة وذات قيمة معيارية أو إجرائية. ولعل دراسة بعض النماذج والعينات التى ينجزها الشعراء، من أصحاب التجارب، لا من أصحاب القصائد، تساعد الشعرية النقدية؛ أى «علم الشعر» كما يحدده جان كوهين، على تفهم هذا التوجه واستكشاف أفق احتمالاته ومن ثم بلورة بعض التساؤلات المطروحة وتعميقها بحدة على الشعريتين الإبداعية والنقدية.

هذا تحديداً ما تسعى وتطمح إليه هذه المقاربة التى تتخذ من كتابة قاسم حداد فى (أخبار مجنون ليلى) موضوعاً ومنطلقاً لها. أما الفرضية الأولية التى تنهض عليها المقاربة وتحاول اختبارها وتطويرها لاحقاً فيمكن صوغها، اعتماداً على الملاحظة العامة أعلاه، على النحو التالى:

فى سياق تعلق الشاعر الحديث بمبدأ التجريب والتجاوز المستمر للمنجز الإبداعى السابق والسائد، الذاتى والغيرى، فإنه يباشر مغامرة الكتابة الشعرية الجديدة بطريقة تجعل النص المنجز «ملتبساً» فلا يقبل النمذجة والتصنيف وفق أى مبدأ نقدى أو إبداعى مسبق.

وبصيغة ربما جاءت أكثر دقة ووضوحاً يمكن القول بأن عملية الصوغ والتشكيل الشعرية موجهة فى بعض النصوص أو النماذج، وبمقصدية ما، ضد عملية التموضع و«التجنس»، وكأن مبدأ العدول، أو الانحراف أو الانزياح، يطال فى الوقت نفسه أسلوب الكتابة والشكل أو المظهر العام للنص المكتوب! هذا ولعل القيمة الإجرائية لهذه الفرضية الأولية تتضح بمجرد معاينة النص أعلاه، ومحاولة توصيفه وموضعته فى سياق تجربة الكتابة الإبداعية الخاصة لقاسم حداد.

١ ـ ٣

أشرت فى دراسة سابقة إلى أن المنجز الإبداعى لهذا الشاعر يتيح ويبيح لنا، من حيث كمه ونوعه، اعتباره أحد الشعراء العرب القلائل الذين تحولت الكتابة الإبداعية عنده إلى محور الارتكاز الأول والأهم فى الحياة. فاللغة لم تعد هنا مجرد أداة أو وسيلة تعبيرية، كما أنها كفت عن أن تكون فضاء اتصال وتواصل مع العالم الخارجى بهدف الاندماج فيه والتعايش أو التصالح معه. لقد تحولت عنده إلى مجال للبحث الجاد والمتصل عن معانى الوجود الأكثر خفاء وعمقاً وجمالاً فصارت «عالماً بديلاً» يسكنه هذا الكائن ـ الشاعر المسكون بهاجس اختلافه وتميزه وفرادته مثله مثل كل الشعراء المتميزين حقاً.

وبتعبير ناقد آخر، يمكن القول إن تجربة قاسم حداد الشعرية هى فى الوقت نفسه «الدال» و«الدليل» على أنه أحد الذين «يعيشون فى الأرض بطريقة شعرية» (التعبير لمحمد اليوسفى بقليل من التصرف)؛ أى ممن يعملون فى لحظات الصمت والقول والكتابة على تأكيد حضورهم فى المكان والزمان والعلاقات من منطلق هذه الرؤية، الرؤيا الحلمية الأسطورية فى جوهرها و«الملتبسة» بطبيعتها.

ففى مرحلة أولى، عبرت عنها ومثلتها مجموعاته الشعرية الثلاث الأولى (البشارة) ١٩٧٠، (خروج رأس

الحسين من المدن الخائنة) ٧٢، (الدم الثاني) ٧٥، كان هذا الشاعر «الشاب» يمارس الكتابة الشعرية «الفعالة»؛ أي التي ترى وتسمى القبح والظلم والشر وتدعو أو تحرض على مقاومته وتبشر بإمكان وقرب التغلب عليه وتجاوزه.

لكن مجموعتيه (قلب الحب) ١٩٨٠ و (القيامة) ١٩٨٠ تمثلان بداية مرحلة ثانية تغير فيها وعي الشاعر بالذات والعالم واللغة متجهاً إلى «القطيعة» مع المرحلة السابقة، وأضع «القطيعة» بين مزدوجات لأنها تأتي هنا بمعنى «التجاوز» لتلك المرحلة باعتبارها مرحلة البدايات الأولية لهذه المغامرة الإبداعية والوجودية. ففي هذه المرحلة تحول عالم الذات بما ينطوي عليه من أقانيم وأفكار ورغبات وهواجس ورؤى إلى مدار ومجال الاستكشاف، وهنا تحديداً أصبحت اللغة ذاتها موضوعاً للتملك ومجالاً للبحث الجمالي والفكري المعمق عن السري والغائب والمحلوم من معاني وأشكال حضور الكائن في العالم والكون. كل المجموعات التي صدرت له إلى (عزلة الملكات) ١٩٩١، وعددها سبع، هي تنويعات على رحلة البحث الأنطولوجي ـ الإبداعي هذه. وقد هيمنت عليها «القصيدة النثرية» من حيث الشكل العام لكن وحدة التجربة وسمتها تتجلى أساساً في التخلي عن تلك «الشعرية الفعالة» أو «شعرية الشعار» التي لم يكن من الممكن أن توصل إلى عالم الذات المنطوية على «العالم» والتي أصبحت في المركز من تجربة الكتابة ـ الحياة الإبداعية كما ألمحت إليه في الدراسة المشار إليها أعلاه. (قدمت في الملتقى النقدي الأخير لجائزة البابطين. أبو ظبي ٢٨ أكتوبر ١٩٩٦ وعنوانها: «من تنوير العالم إلى تطوير التجربة»).

في مرحلة ثالثة، وهي الراهنة، حدث تحول لافت للانتباه، لعل أبرز سماته أو علاماته المائزة تتمثل في توجه مغامرة البحث الجمالي ـ الفكري إلى لحظات التقاء الذات المبدعة بقرينها وشبيهها، لا في مستوى لعبة الكتابة الخاصة التي تبيح استحضار الأصوات والرموز والأقنعة فحسب وإنما في مستوى لعبة «التأليف المشترك». وقد تجلى هذا التوجه في نص «الجواشن» الذي كتبه قاسم حداد مع أمين صالح، وقد سبق وأن أهدى إليه مجموعته (القيامة)؛ لأنه «رأى»، مما يدل على أن هاجس الكتابة الإبداعية «المشتركة» قديم عند قاسم وإن لم يتحقق إلا في فترة لاحقة، وما يهمنا من هذه المغامرة هو التباسها المزدوج.

فقد اعتمدت لعبة الكتابة على شكل من أشكال التواطؤ على محو وتغييب أي أثر نصي يسمح للقراءة النقدية أن تميز ـ بشكل حاسم ـ ما كتبه قاسم وما كتبه أمين لوضعه في سياق التجربة الإبداعية الخاصة بكل منهما، وهي شعرية عند قاسم وقصصية عند أمين كما نعلم. ثم إن اللعبة ذاتها قصدت إلى محو الحدود بين الكتابة الشعرية والكتابة القصصية، كأن تجربة الكتابة الإبداعية الحديثة ـ كما يراها المؤلفان ـ المبدعان لم تعد تسمح أو تعنى بمثل هذه الحدود، وهو ما يجعل الالتباس يتحول هنا إلى قيمة جمالية مجاوزة؛ إذ إن مقاطع كثيرة في هذا النص ترقى إلى مستوى الكتابات الفكرية التأملية ذات المنزع الفلسفي.

كذلك في (أخبارمجنون ليلى) تتجلى ظاهرة الافتتان بالآخر / المبدع متخذة أشكالاً ودلالات جديدة تماماً على تجربة قاسم، وعلى التجربة الإبداعية العربية، مما يفترض معه أن تواجه القراءة النقدية التباسات من نوع آخر أكثر تعقيداً وعتامة وإغواء مما نجده في «الجواشن». فالفروق النوعية بين النظامين اللغوي والتشكيلي لا تدع، في الظاهر، مجالاً للخلط بين الكتابة الإبداعية اللغوية لقاسم والرسوم التشكيلية لضياء عزاوي، لكن كتابة قاسم ذاتها ملتبسة من غير وجه وفي أكثر من مستوى. فعنوان النص يفترض أنه شكل من أشكال «السيرة الغيرية» التي كتبها شاعر حديث عن أحد أسلافه من الشعراء العشاق. لكن هذا التوقع يخيب وينكسر منذ البدايات؛ إذ إن النص كتب مرة بلغة شعرية استعارية ـ تصويرية مرة، وبلغة نثرية خبرية تقريرية مرة أخرى، مما يدل على أن السيرة الغيرية هي هنا سيرة ذاتية أيضا. أكثر من ذلك فإن «الأخبار» المستعادة من المدونة التراثية، الأدبية والتاريخية، خضعت لعمليات محو ونقض وإعادة تشكيل بحيث لم تعد «أخباراً» تحمل وتنقل معلومات ما، وإنما أجزاء أو عناصر في نص جديد يحتفل بذاته من خلال نقض وتقويض الخبر القديم ومدونته التراثية. ثم إن المقاطع النثرية ذاتها تتحول، أو «تحول»، في مواضع كثيرة إلى كتابة لها وفيها كل سمات

وخصائص الكتابة الشعرية الراقية المعهودة فى تجربة قاسم الطويلة والغنية كما نعلم. وتزداد سمات التعقيد والالتباس الشكلى والدلالى للنص حين يعمد الكاتب إلى استعادة أبيات مختارة مما ينسب إلى قيس ليعيد كتابتها و «تشكيلها» بطريقة مخصوصة (جديدة) فى هامش المتن السردى؛ بحيث تعضد القابلية النقضية التفويضية للأخبار ومرجعياتها من جهة وتعزز، من جهة أخرى، الفعالية التشكيلية التى تشمل مجمل الفضاء الكتابى أو المظهر البصرى للنص، مما يشير إلى التداخل ـ فى المستوى العميق للنص ـ بين «الكتابة» و«التشكيل» بالمعنى المحدد لكل من هذين المصطلحين!

لن أعرض هنا للعمل الأخير لقاسم بعنوان «قبر قاسم» المسبوق بـ «فهرس المكابدات» والملحوق بـ «جنة الأخطاء»، إذ لم ينشر ويتداول بعد على نطاق واسع، رغم أن التباساته الخاصة تغرى بإدخاله فى هذه المرحلة الثالثة التى تتجه فيها تجربة الكتابة إلى ذروة عمليات المحو للذات الفردية بحثا عن.. ووصولاً إلى «الذات المطلقة» التى هى «كل أحد» وهى «اللا أحد». فى اللحظة نفسها (العمل اختزال وتكثيف شعرى باهر لحياة القبر ولما قبلها وبعدها من حيوات كما يراها مبدع ينتمى إلى «الثقافة الكتابية»، لكنه يختار ويختبر شكل ومعنى انتمائه بطريقته الخاصة كأى مبدع متميز).

فقط أؤكد مجدداً على أن التباسات النص الذى يشكل مجال المقاربة الراهنة لا يمكن أن تجلوها أو تمحوها القراءة النقدية الراهنة، بل قد لا يمثل هذا المطمح هدفا وجيها ومشروعاً لأية مقاربة لأنها لا تدعى إمكان السيطرة التامة على نص إبداعى، أو فكرى، متميز حقاً حتى تسقط فى ادعاء «العلمية المستحيلة» التى بشرت بها بعض النظريات والمناهج النقدية منذ بدايات هذا القرن، وقد تجاوزها الفكر النقدى الحديث وكشف عن بعض جوانب التوهم فيها، فكر ما بعد الحداثة خاصة.

من هذا المنظور سنحاول تحديد المفاهيم النقدية المتضمنة فى عنوان المقاربة لا باعتبارها قابلة للتحول إلى «مصطلحات» حدية ودقيقة الدلالة، وإنما باعتبارها أدوات إجرائية فعالة يمكن أن تقربنا من تفهم التجربة الإبداعية الراهنة واستكشاف بعض أفق احتمالاتها وبلورة بعض التساؤلات المطروحة على المبدع والناقد، كما أشرنا إليه منذ البدايات.

١ ـ ٤

يتضمن مفهوم «اللعبة» معانى التجريب والمغامرة والإنجاز؛ إذ إنه يحيل مباشرة أو مداورة إلى مجمل العمليات التى يفترض «أن الشاعر اختار بعضها» قبل عملية الكتابة وتوصل إلى بعضها الآخر لحظة الكتابة ذاتها. وفى كل الأحوال، فإن آثارها ماثلة فى النص المنجز كما تراه القراءة النقدية فى صورته الراهنة. فإذا كانت هذه العمليات تسمى وتحيل فى جزء منها إلى المقصد الواعى لدى الذات الكاتبة فإنها لابد أن تشير أيضا، وفى الوقت نفسه، إلى ما يفيض عن أى مقصد وعن أى قرار ينبثق عن «الوعى» ويخضع لشروطه ويتحقق وفق مقتضياته؛ ذلك لأن طبيعة التجربة الإبداعية، هنا كما فى أى مجال آخر، تتضمن بالضرورة أثر «القوى الفكرية» مثلما تتضمن أثر «الاهتداءات الخاطرية» بعبارة حازم القرطاجنى. فإذا كانت الكتابة الشعرية، بالمعنى العام والواسع للمفهوم، هى نوع من اللعب باللغة، سماه القدماء «عدولاً» ونسميه اليوم انزياحا، أو انحرافا، يحرفها عن وظيفتها الاتصالية إلى وظيفتها التخيلية، فإن الفن كله نوع من أنواع «اللعب الحر» بالعناصر والمواد والخامات كما يقول كانط.

ولعل أهم ما فى هذا المظهر أو البعد اللعبى فى التجربة الإبداعية أنه مما يتعين حضوره أو استحضاره فى كل مرة نتحدث فيها عن مبدأ «المتعة» أو «اللذة» التى يجدها المبدع فى عملية الإبداع، مثلما يختبرها المتلقى إذ يتفاعل مع المنجز الإبداعى الجمالى، وقد تبلغ حد الفصل بين «الذهن» و«الجسد» كما وصفه وحلله ناقد مبدع مثل رولان بارت.

أما مفهوم «المحو» فينطوى على معانى التغييب والنقض والتشتيت للدوال أو الدلالات، ويحيل هنا إلى ما أصبح فى حكم المعروف والشائع والمقبول فى الفكر النقدى الحديث من أن الكتابة الإبداعية، بل أية كتابة، لا تبدأ من فراغ مطلق ولا تتحقق أو تنجز على بياض أصلى نقى أو خال من

أى أثر. فمن منظور التناص أو تداخل النصوص يذهب جيرار جينيت إلى أن عملية الكتابة أشبه ما تكون فى العمق بعملية المحو والكتابة مجددا على الطروس التى تعاقب عليها وتليها كتابات لا حصر لها، ولا يمكن لعملية «المحو» التى تنهض بها وعليها الكتابة اللاحقة أن تزيل كل أثر للنصوص السابقة، أما المعرفة النقدية فلا يمكنها أكثر من تسمية وكشف أبرز أشكال التناص القابلة للتحديد البلاغى - المنطقى؛ لأن كل نص ينطوى بالضرورة على مالا حصر له من النصوص (وهى عند جينيت كما وضحها فى «طروس» التداخل النصى، توازى النصوص، ما ورائية النص، التعالى النصى للنص، جامعية النص). أما ميخائيل باختين فكان يلح على التمييز بين اللغة الشعرية «المونولوجية» واللغة النثرية «الحوارية» ليصل إلى أن الأولى تتأسس على مبدأ محو الذاكرة الدلالية للكلمة، لا الكلمة ذاتها، وعلى محو «نوايا الآخرين» من الجملة والعبارة الشعرية مراودة لذلك الحلم (المستحيل) الذى يشترك فيه كل الشعراء، وهو «امتلاك اللغة الخاصة» من اللغة العامة الموسومة أبدًا بآراء ومعتقدات وأفكار ووجهات نظر الآخر والغير.

من جهة، ومن منظور فكرى - فلسفى أعم وأشمل، يشير دريدا إلى أنه لايمكن تصور أى وجود وحضور واشتغال لأية كتابة فردية أو ذاتية أو شخصية تنتسب إلى الاسم العلم الذى يوقعها دون مفهوم «التكرار»؛ لأن هناك دائما أثر أصل وكتابة أصلية هى ما يسمح للدال اللغوى بالانكتاب والانقراء فى فضاء أو على شاشة واسعة من «الاختلافات» التى يتعذر حصرها واختزالها (هذا ما يفسر تحول الكتابة الفكرية - النقدية الإبداعية عند دريدا إلى لعبة تكرار ونقض وتشتيت كما عند بارت أيضا).

كذلك مفهوم التشكيل لابد أن يتضمن هنا معانى الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثا عن ذلك «الشكل» الذى لم ير من قبل، وهو يحيل أساساً إلى الوعى الحديث بأهمية المظهر البصرى للعمل الإبداعى باعتباره «شكلاً» كما يرى آرنست كاسيرر وسوزان لانجر، وباعتبار أن عملية الإدراك أو التلقى الأولى إنما تتجه إلى «الشكل العام» لا إلى الجزئيات، كما كشفته النظرية الجشتالتية. ولعل أهم وأعمق دراسة نقد للموضوع هذا فى سياق الثقافة العربية المعاصرة هى دراسة المرحوم محمد الماكرى (الشكل والخطاب) التى تنطلق من المزاوجة الخلاقة بين الظاهراتية والسيميائية المحدثتين لمقاربة مختلف الجماليات الكامنة فى الأشكال الشعرية العربية القديمة والوسيطة والمعاصرة من هذا المنظور.

فضلاً عن هذا، لا شك أن هذا المفهوم ينتمى إلى أخص ما يحدد ويحيز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تضطلع «التقنية» بتوليدها وتنويعها ونشرها وتعميق تأثيرها فى مختلف مجالات الحياة الحديثة ومستوياتها، حتى أصبح التمييز بين الواقعة، الكتابية وغيرها، وصورها، السيمولاكريه أمراً متعذراً. بناء على هذا كله لايطابق مفهوم «التشكيل» هنا مفهوم «الكتابة»؛ لأنه يتضمن ما يفيض عن عملية تحويل المنطوق إلى مكتوب، أى أنه يشمل الصوغ النحوى الأسلوبى للجملة والتوزيع المقطعى للفقرة والعبارة، ويمتد إلى مجمل عمليات هندسة النص على/ فى بياض الصفحة، وهى عمليات تتدخل بقوة فى تفريد النص وتنويع سمات اختلافه عن غيره، كما سبق أن رأينا عند قاسم حداد.

هكذا يتضح أن بين هذه المفاهيم من التعالقات الدلالية قدر ما بينها من الفروقات والتمايزات، وفى مستوى التجربة الإبداعية ونظرياتها، وبالتالى فلا يمكن فصلها نهائيا بعضها عن بعض إلا افتراضاً وبقدر ما يسمح هذا الفصل للقراءة النقدية بترصيف مظاهر ومستويات التجربة الإبداعية الواحدة. بقى أن نشير إلى أن عنوان هذه المقاربة، والمفاهيم المتضمنة فيه أو المنبثقة عنه، مستعار مع بعض التعديل، من قول قاسم حداد فى مرحلة شعرية إبداعية سابقة :

لا أنا ذاكرة الناس

ولا غيمة تسكن الجبل

أنا المحو والتناسى (شظايا ص ٣٩)

ونأمل أن تساعدنا هذه الاستعارة على إضاءة التجربة من داخلها وكشف بعض التباساتها المتولدة عن سلسلة من

الألاعيب الكتابية التقنية والجمالية التى لم يكف عنها الشاعر ولا هى كفت عن إغوائه، وهو المسكون أبدا بهاجس المحو والتشكيل والتناسى أو «التجاوز» المتصل لذاته ولغيره.

وفى نهاية هذه الفقرة من المداخل النظرية، لعل من الضرورى الإشارة إلى أن لعبة المقاربة النقدية لن تتجه إلى تحليل اللغة الشعرية ولا إلى كشف وتحديد مجمل النوى الدلالية فى النص، وإنما ستوجه أساساً إلى لعبة «تشكيل الشكل العام» لهذا النص المتعدد والمفتوح والملتبس مبنى ومعنى، كما سنحاول إيضاحه فى الفقرات التالية، قدر الممكن.

٢ ـ التأسيس ـ المنطلق

٢ ـ ١

تكشف القراءة النقدية الوصفية ـ التحليلية للمقاطع الثلاثة الأولى من (أخبار مجنون ليلى) عن أعم وأهم مظاهر ودلالات لعبة المحو والتشكيل المؤسسة لعملية الكتابة الإبداعية هنا؛ إذ إنها تتكرر فى بقية المقاطع وبالطريقة نفسها تقريبا. هذا تحديدا ما يبرر التعامل مع هذه المظاهر البنائية والدلالية باعتبارها مؤشرا قويا دالاً على مرحلة «التأسيس» التى تنهض عليها أو تنبثق عنها الكتابة فى هذا النص. ولكى تتحقق للمقاربة النقدية الأولية هذه بعض شروط التماسك النظرى والإجرائى، اخترنا التركيز على أشكال «الاتصال» و«الانفصال» فى العلاقات بين العنوان العام للنص وهذه المقاطع من جهة، ومن جهة أخرى بين التسميات العامة المعروفة للشخوص التى تتعلق بها «الأخبار» والتسميات التى يستدعيها أو يعيد صوغها الكاتب فى نصه الخاص بطريقته الخاصة لتصبح هى ذاتها «أسماؤه» وأخباره الخاصة به، بأكثر من معنى، كما سنرى. فالاستراتيجية العامة للكتابة، كما تتجلى فى هذه المقاطع الاستهلالية، تكشف عن علاقات توتر تعارضى أو تناقضى بين أخبار القدماء عن «مجنون ليلى» وطريقة الإخبار ذاتها بين أخباره وإخبار قاسم عنه. كما تكشف عن علاقات توتر إغوائى واستهوائى مزدوج أو مضعف. يظهر هذا التوتر فى مستوى العلاقة بين ما يخفيه ويغيبه الخبر القديم وما تعمل الكتابة الحديثة على إظهاره واستحضاره، انطلاقاً من وعيها بأهمية المخفى والمغيب والمهمش والمصموت عنه فى مجمل المدونة التراثية «التقليدية»؛ لأنه ما يؤسس لوجاهتها ومشروعيتها الإبداعية والفكرية فى الراهن أو «الحاضر»، كما يظهر فى مستوى العلاقة بين شعرية قاسم من جهة وشعرية مجنون ليلى (وهى شعرية تتجاوز الشعر المنسوب إلى هذه الشخصية لتشمل الكثير من أخباره وحكاياته التى حولت هنا إلى مقاطع وعناصر إبداعية فى نص قاسم هذا).

٢ ـ ٢

خبر قيس فى شعر قاسم

يبتدئ نص الأخبار هذا بمقطع شعرى يمتد فى ثلاث صفحات (١١، ١٢، ١٣) مطلعه جملة «سأقول عن قيس» التى تتكرر أربع مرات فى المقطع مفصولة دائما عما بعدها بنقطة (علامة) دالة على استقلاليتها النسبية. من هذا المنظور يمكن قراءة هذه الجملة باعتبار علاقاتها بالعنوان العام للنص وباعتبار علاقاتها مع المقاطع الشعرية التى تليها، مما يشير إلى أن عمليات الاتصال والانفصال المشار إليها أعلاه معقدة أو مركبة فى هذا المقطع وفى مجمل النص.

فالمفترض المتوقع من العنوان العام للنص، وهو تسميته وعتبة الدخول إليه كما يرى جيرار جينيت، أن يسند الخبر عن قيس إلى الرواة والمدونين باعتبارهم من كتب مجمل المدونة الأدبية والمعرفية والتاريخية التى ترد فيها حكاية هذه الشخصية الشعرية الملتبسة. لكن هذا التوقع ينكسر أو يمحى ليحل محله توقعات جديدة ومفاجئة للقارئ، أول أسبابها ومولداتها تتمثل فى عودة «الاسم العلم» وغياب الصفة الطارئة أو التسمية اللاحقة «مجنون» التى ترد فى العنوان. ففى هذه العودة أو «الاستعادة» ما يوحى بتركيز «المؤلف ـ الشاعر» الحديث على هوية قيس التى لا تتحدد بـ «الجنون» أو بعناصر الشخصية القاعدية (عائلته ـ قبيلته ـ لغته ـ معتقده... إلخ) وإنما بإبداعه أو «شعريته» التى هى ما يهم «الشاعر ـ المؤلف» الحديث، كما تصرح به الجملة الشعرية التالية بأكثر من صيغة:

سأقول عن قيس .

عن هوى يسكن النار، عن شاعر
صاغني فى هواه

عن اللون والاسم والرائحة

عن الختم والفاتحة ..

(ص ١١)

هنا يظهر جلياً أن قاسما الشاعر يحكى «مباشرة» عن قيس باعتباره أحد أسلافه، من غير أن يتصل به عبر «الخبر» الذى رواه ودوّنه الرواة والمدونون من غير المبدعين، بل فى سياق الأثر الإبداعى ، أو الكتابة الشعرية، التى هى أثرهما المشترك القديم والمتصل بمعنى ما. هكذا تتضمن الجملة الاستهلالية «سأقول عن قيس» دلالة القرار بالقطع والانفصال عن أخبار ذلك الشخص «المجنون» كما حفظتها المدونات التراثية مثلما تتضمن دلالة الوصل والاتحاد بذلك الاسم ـ الرمز الذى تحول إلى «هوى» يسكن نار الإبداع ويذكيها وإلى «شاعر» يستهوى الشاعر المحدث «ويصوغه فى هواه»، وكأنما علاقات الاستهواء والتماهى هى وحدها ما يليق بهاتين الذاتين المبدعتين. فالشاعر المحدث إنما يقول ويكتب عن «قيسه ـ ذاته» ، دونما وسيط، لوعيه بأن «الزمن الذى يخرب القصور والمعارف إذ يمر عليها هو ذاته الذى يحفظ وينمى الطاقة الإغوائية للشعر والشعراء» كما يقول بورخيس (حينما يستعيد أثراً شعرياً لزهير بن أبى سلمى فى سياق قصته بعنوان «بحث ابن رشد») .

من هذا المنظور الإبداعى ـ الفكرى تتحول الجملة الاستهلالية السابقة إلى جملة شعرية «تأسيسية»، إذ تتكرر الصيغة النحوية ـ الدلالية أربع مرات فتحدد مظهر البنية الشكلية العامة للمقطع الشعرى (وهو رباعى) . كما ترلد فى عموم المقطع سبع عشرة جملة لها ذات البنية النحوية المكونة من الجار والمجرور، وكلها تعزز وتنوع بدلالاتها الاستعارية المختلفة علاقات الاتصال والاتحاد أو التماهى بين الذاتين المبدعتين .

ـ عن هوى يسكن النار

ـ عن شاعر صاغنى فى هواه

ـ عن اللون والاسم والرائحة

ـ عن الختم والفاتحة

ـ عن جنة بين عينى ضاعت

ـ عن هواء أسعف الطير

ـ عن كلما هم بى تهت

ـ عن العشق يلتاع فيه الحجاز ويشغف ضفتيه الخليج ... إلخ.

(ص ص ١١، ١٢)

ففعل القول «عن قيس» يتحول هنا إلى فعل إنجاز لغوى ـ شعرى «تتواجد» فيه الذاتان المبدعتان، وأضع كلمة «التواجد» بين معقوفتين لأشير إلى أن دلالاتها تفيض عن مجرد الحضور المشترك فى ذات الفضاء اللغوى ـ الإبداعى لتشمل معنى البث والإفضاء والبوح الوجدانى بين ذات تلهم الأخرى، فلا تلبث هذه أن تتقمصها وتترجم عنها! هذا تحديدا ما يبرر محو الاسم العلم من جملة لأخرى،ليستبدل به هذه السلسلة الطويلة من التسميات الاستعارية التى تقبل الإحالة إلى اسم «قيس» مثلما تقبل الإحالة إلى اسم «قاسم» من حيث هو مؤلف ينجز القول الشعرى بطريقته الخاصة وبما يتفق مع رؤيته الخاصة. فقيس الاسم العلم الدال على حقيقة من حيث هو كيان أنثربولوجى أو شخص تاريخى أو اجتماعى لم تعد له أهمية لانقطاع وجوده العينى من جهة ولتشتت و «ضياع» خبره بين الرواة والروايات من جهة أخرى. أما قيس الشاعر المبدع، فهو حاضر كملهم وحاضر كأثر وحاضر كرمز وحاضر كقناع، وبالتالى فلا غرابة أن يتحقق حضوره حتى بالمعنى «الحسى» فيكون «اللون» الذى يرى ويؤثر و «الاسم» الذى ينطق فيسمع ويعقل و «الرائحة» التى تشم وتستطاب، لأنه النهاية أو «الخاتمة» والأصل أو «الفاتحة» كما يقول عنه الشاعر/ المؤلف.

وتكتمل علاقات الحضور والتواجد بين الاسمين فى الجملتين الأخيرتين؛ حيث يتخذ الاتحاد والتماهى بينهما دلالة جديدة أكثر تحديداً :

ويا قيس يا قيس جننتنى أو جننت

كلانا دم ساهر فى بقايا القصيدة

فالنداء هنا يدل ظاهراً على البعد أو الانفصال لكنه يدل فى العمق، أو، باعتبار لازم القول الشعرى، على القرب أو الاتصال؛ لأن تكرار صيغة النداء يؤكد ذلك «التواجد» المشار إليه أعلاه. فالشاعر المحدث يعمل منذ بدء المقطع على ترهين وتحيين أبقى وأجمل ما فى سلفه القديم، وبالتالى يتكرر التأكيد بصيغة أخرى فى نهاية الجملة الأخيرة ويتخصص معنى ووظيفة الحضور بأنه من أجل إنجاز أو إنقاذ «بقايا» تلك القصيدة المشتركة التى تصبح «الأثر الأبقى» أو «الأثر الجمالى» المخترق لحدود الزمان والمكان والخارق لمنطق اللغة ولمواصفاتها المادية.

٢ ـ ٣ ـ خبر قيس فى نثر قاسم

فى البدء بمقطع شعرى ما يدل على أن سياق الكتابة عن «مجنون ليلى» هو المدونة الشعرية لا المدونة المعرفية، الأدبية أو التاريخية، وبالتالى فإن عمليات الترهين والتحيين لقيس الفنان المبدع ولأثره الإبداعى الجمالى هى فى أساس لعبة الكتابة ومبتدئها. هذا ما اختاره وقرره قاسم الذى ما إن اتصل بقيس حتى فتنه وجننه و «صاغه فى هواه»، وبالتالى كان لابد له أن يعيد صوغ وتشكيل مسيرته الشعرية كأنها سيرته الخاصة. من هنا ما إن ينتقل من المقطع الشعرى إلى المقطع «السردى النثرى» حتى تتخذ لعبة المحو والتشكيل هيئة اللعبة الواضحة المكشوفة؛ لأن من طبيعة الكتابة النثرية الكشف عن المقاصد والغايات والإجراءات كما نعلم. فالأخبار القديمة تستدرج فى النص الحديث ليخلخل وينقض ويشتت بعضها البعض الآخر، مرة من «داخل» المتن السردى ذاته ومرة من «خارجه» أو هامشه، كما سنرى.

فالجملة الاستهلالية فى هذا المقطع تبدأ هكذا:

> هو قيس، وهو معاذ بن كليب، وهو الأقرع بن معاذ، وهو المهدى، وقيل اسمه قيس بن الملوح من بنى عامر، ولما سئلت عنه بطون بنى عامر بطناً بطناً أنكرته وقالت «باطل وهيهات»، ثم قيل إنه لا أحد. (ص١٤).

فمن الواضح أن المؤلف لايفعل هنا أكثر من جمع وتأليف الأخبار من مصادر شتى لينظمها فى جملة واحدة تشتت المعلومة فى كل جزئية؛ بحيث تفقد الجزئيات كلها أية قدرة على التدليل. بصيغة أكثر معرفية يمكن القول بأن علاقات الترابط النحوية بين جزئيات الجمل الاسمية المعطوف بعضها على بعض بالواو لا يقابلها فى المستوى الدلالى المنطقى أية علاقات انسجام. هذا تحديدا ما يكشف عن مرامى لعبة الكتابة التى تعمدت إسقاط القيمة والوظيفة الإخبارية «المعلوماتية» عن الجملة لتعزيز مظاهر القيمة والوظيفة الجمالية للجملة ذاتها باعتبارها مبنية أو مشكلة وفق مبدأ المحاكاة النقدية الساخرة أو «الباروديا».

فالكاتب لا يستخدم عبارة «قيل عن قيس أنه» التى يمكن أن تقابل «سأقول عن قيس» فى المقطع الشعرى السابق، بل يبدأ بجملة اسمية مفيدة للتوكيد ثم يعطف عليها سلسلة من الجمل المماثلة تؤكد كل منها شيئاً آخر، فتمحو الجملة اللاحقة الجملة السابقة وتنفجر دلالة المفارقة فى الجملة العامة من طريقة وأسلوب الصوغ والنظم فحسب. كما أن هذه المفارقة تتعزز وتكتسب دلالات أخرى فى الجملة الثانية المعطوفة هى ذاتها على الأولى بالواو، رغم أنها تنفى آخر ما تعلنه من انتساب قيس إلى «بطن من بطون بنى عامر». هنا تبلغ المفارقة الساخرة ذروتها الدلالية والجمالية لا من تعاقب التوكيد والنفى فحسب، وإنما من تكرار التوكيد اللفظى بطناً بطناً، لما فى هذه التسمية القبلية «التقليدية» من مفارقة فى سياق الكتابة الحديثة والفكر الحديث والرؤية الحديثة للإنسان والعالم. كما أن فى نفى تلك «البطون» لانتماء قيس الشاعر المبدع إليها ما يعيد ذلك الإشكال الذى حكم ووجه علاقات الشاعر العربى بالقبيلة؛ إذ ما إن يخرج عن عاداتها وقيمها ومثلها وسلطاتها حتى تنفيه إلى هامش «الصعلكة» أو إلى متاهة «الجنون» وهو ما حدث لقيس. من هنا ينكشف أساس آخر للعبة الكتابة التى تقصدها وجربها قاسم فى هذا النص بأكمله؛ وهو تحديدا هذا النفى المتضمن فى عبارة «ثم قيل إنه لا أحد». فالنفى فى مثل هذا السياق الإبداعى/ اللعبى يتضمن بالضرورة نقيضه فيكون «اللا أحد» هذا «كل أحد» أى كل مبدع يتجرأ على خرق المنظومات،

اللغوية والاجتماعية والفكرية، السائدة، وبهذا يتحول قيس من مجرد شاعر إلى «أسطورة» بل إلى ذات مطلقة متحررة من كل قيد ومجاوزة أى نفى أو إثبات.

هكذا يتضح أن خلخلة الخبر القديم ونقضه وتشنيته لم تكن تهدف إلى إثبات «حقيقة» قيس بقدر ما كانت تعمل على ترهين وتحيين وفتح أو إطلاق أسطورته لأنها إحدى الأساطير المؤسسة والمحايثة لكل إبداع متفرد حقاً.

فالنفى لحقيقة قيس أو لوجود قيس حقيقى «هناك» و«آنذاك» يتضمن بالضرورة تحرير قيس الأسطورة من وطأة كل خبر وقيده وكل مصدر وكل مدونة، ليحضر أو يستحضر فى الأثر ومدونته الإبداعية، كما يشتهى ويريد مؤلف النص الحديث المتموضع فى «الآن» و«هنا».

وتتنوع وتتعزز معانى حضور قيس الأسطورة المفتوحة على كل الأزمنة والأمكنة عندما يستحضر الكاتب ـ الشاعر المحدث صوت سلفه وقرينه، ليقول عن ذاته فى هامش المتن السردى:

ولى ألف وجه قد عرفت

طريقه

ولكن بلا قلب إلى أين أذهب؟ (ص ١٤)

فإعادة تدوين وتشكيل البيت بهذه الطريقة، وفى هذا الموضع، هى جزء من عمليات التأسيس للعبة الكتابة فى مجمل النص المرهن أو المحين؛ إذ تتكرر فى كل المقاطع المماثلة اللاحقة، وبالتالى يحسن التوقف عند أبرز وأهم سماتها الجمالية أو الفكرية. من هذا المنظور لاشك أن طريقة الصوغ والتشكيل توحى هنا بنوع من «الاحتفالية» التى تكشف عن علاقات الاستهواء والتماهى بين المبدع الحديث وسلفه أو قرينه المبدع القديم أو «الأصلى». هذه الاحتفالية تتأكد بمجرد المقابلة بين طريقة الصوغ والتشكيل هذه وطريقة صوغ وتشكيل أخبار الرواة والمدونين التى رأينا كيف تحولت إلى موضوع أو مجال للعبة المحو الساخرة التهكمية النقدية النقضية التشتيتية. كما أن هذه الاحتفالية تتكرس وتأخذ بعدا جديدا إذ نتذكر أن هذا النص الشعرى يدعم فى الوقت نفسه فراغية الخبر السردى ويكشف عن هشاشة «قيس الحقيقية» فى المدونة المعرفية وعن تلك القوة الخارقة لقيس الأسطورة فى المدونة الشعرية. ولهذا كله تنقلب تراتبية العلاقة بين «المتن» و«الهامش»؛ لأن نص الهامش يظهر كأنه الأهم والأعمق فكريا؛ فضلاً عن كونه «الأجمل» باعتبار شعريته الأصلية وباعتبار شعريته المتولدة عن إعادة رسمه وتشكيله بهذه الطريقة الجديدة أو «الحديثة» الكاشفة عن وعى عميق بأهمية المظهر البصرى للبيت، ولمجمل النص الذى يرد فيه بوصفه جزءا من أجزائه.

وأخيراً، لابد أن البعد الاحتفالى إنما هو فى العمق احتفال بنص الذات، وبالمقاطع الشعرية منه على وجه التحديد والتخصيص، ذلك لأن الاحتفالية هى ذاتها بعد أساس وتأسيس فى أية كتابة إبداعية متولدة ومعبرة عن الرؤية الحلمية ـ الأسطورية التى يتمنى كل مبدع وكل إبداع. بهذا المعنى فما أجاز لقاسم أن يقول، فى هذا البيت وغيره، عن قاسم لأن الصوت واحد وإن تنوع، والاسم واحد وإن تعدد، والخطاب واحد وإن اختلفت أشكاله، والمدونة الشعرية مشتركة وإن حضر فيها كل مبدع بنصه الخاص وبإضافته الإبداعية الخاصة التى تحمل بالضرورة توقيعه الخاص.

٢ ـ ٤ خبر ليلى فى نص قيس وقاسم

تحضر ليلى فى هذه الكتابة الشعرية ـ السردية كما يليق بها فى مدونة لم تشارك فى إنجازها، لكنها لم تكتب إلا عنها ولها باعتبارها اسم الرغبة المتعذرة والحلم الممكن. ولعل أولى وأعم مظاهر ودلالات الحضور لهذا الاسم منبثقة عن غيابه وتغييبه فى مجمل المدونة الثقافية الرسمية التقليدية؛ بحيث لا يحضر أو يستحضر فى المدونة غير الرسمية، والإبداعية أساساً، إلا ضد ذلك الغياب أو التغييب.

من هذا المنظور، ما إن نقرأ عنوان النص الراهن حتى تتكشف أبعاد جديدة للتوترات التى تؤسس للعبة الكتابة وتعمل على ترهينها بقدر ما ترهن وتعيد طرح إشكال المرأة فى مجمل الثقافة الرسمية الأبوية الذكورية والقبلية. فتسمية «مجنون ليلى» من المنظور التقليدى تلحق القيمة السلبية فى الكائن ـ الرجل بالمرأة، أى «الجنون» بسببه وعلته ومصدره،

وهو هنا «ليلى» المرأة الفتانة بطبيعتها. فمحو الاسم العلم ومحو علاقات الانتساب إلى الأب أو القبيلة هى ـ من هذا المنظور ـ ضمن إجرائيات النفى والتغريب التى لابد أن يتعرض لها أى «رجل» يسلم قلبه وعقله للمرأة، خصوصاً إن كان «شاعراً» لأن شعريته تفضح أمن المؤسسة والسلطة القبلية وأمرهما على أوسع نطاق تداولى، لما فى الشعر من قابلية للحفظ والانتشار، ولما فيه من طاقة إغوائية استهوائية.

لكن قراءة هذا العنوان ذاته فى علاقاته بالنص الحديث هذا تكشف عن لعبة مضادة تماماً وعن وعى فكرى وإبداعى يقطع بحـــــده مع أشكال الوعى الفكرى والإبداعى «التقاليدى»، سواء كان قديماً أو معاصراً. فهذا العنوان يصبح هنا من اختيار قاسم، وعليه فإنه جزء من استراتيجية الخلخلة والنقض والنفى والتجاوز لنظام التسمية فى اللغة والثقافة التقليدية، ثم إن الاحتفال بقيس الشاعر وبنصه الشعرى وبالمدونة الإبداعية التى ينتظم فيها ذلك النص والنص الراهن لابد أن يشتمل هذا الاسم الحاضر فى المركز من شعرية قيس ومن كل شعرية تتصل بها، قديمة كانت أو حديثة، فهو اسم الجمال الفتان والملهم، وبالتالى لا غرابة أن ينتسب إليه كل قيس.

هكذا تحضر «ليلى» بعد العنوان فى المقطع الشعرى الثانى فى النص، وهو يمتد فى ثلاث صفحات مثله مثل المقطع الأول «عن قيس» (ص ص ١٦، ١٧، ٢٠) كما أنه مثله ينبنى على الطريقة نفسها ويصاغ بالشكل المتولد نفسه عن الجملة الاستهلالية ـ التأسيسية «سأقول عن ليلى». وجه الاختلاف يظهر هنا من كون «ليلى» ليست شاعرة مبدعة وإنما امرأة جميلة عادية حولها شعر قيس إلى امرأة غير عادية وجميلة بشكل مطلق، أى إلى رمز وإلى أسطورة، وهذا ما يحاوله وينجزه قاسم من بعده، على مراحل، معبراً عن فتنته الخاصة بـ«ليلاه» الخاصة.

ففى المرحلة الأولى من عملية الاستحضار كما تظهر فى الجملة الشعرية الأولى نقرأ:

سأقول عن ليلى

عن العسل الذى يرتاح فى غنج على الزند

عن الرمانة الكسلى

عن الفتوى التى سرت لى التشبيه

بالقند

عن البدوية العينين والنارين والخد (ص١٦)

ففى هذه الجملة والمقطع الجزئى تنزل ليلى إلى مرتبة الموضوع الشهى للملذات الحسية الأكثر عادية وحقيقية و«جسدية»، ولانجد أية صعوبة فى تحديد هذه الدلالة المنبثقة من هذه التمثيلات الاستعمالية «العادية» فى شعريتها لأنها تكشف أكثر مما تشف وتصرح أكثر مما تلمح. الصعوبة الحقيقية يمكن أن تأتى من هذه السهولة إذا ما عرفنا شعرية قاسم بمثل هذه الأقاويل التى يفيض بها الشق الحسى الشهوى من المدونات الشعرية الغزلية منذ عمر بن أبى ربيعة إلى نزار قبانى. وإذا ما نسينا لعبة المحو والتشكيل التى تؤسس للكتابة الشعرية والسردية فى هذا النص، سنجد أنفسنا أمام نتوءات غريبة تتمثل فى هذا المقطع وفى العديد من المقاطع النثرية المتمركزة حول الرغبة الحسية مثلها. من هنا، ما إن نعود إلى تلك اللعبة حتى نكتشف أن قيمة هذه المقاطع لا تكمن فى شعريتها بقدر ما تكمن فى «وظيفتها» فى سياق علاقات التوتر التعارضى والتناقضى بين الكتابة الحديثة عموما والكتابة أو الثقافة التراثية التقليدية عموما. فإذا كانت هذه الثقافة اعتادت التنكر لطبيعة الحب ومارست قمع المحبين وتأسست على تغييب وتهميش المرأة فإن هذه التمثيلات والمقاطع تأتى صريحة عارية لتعرى خطاب تلك الثقافة ولتكشف أن حرية وحقوق الجسد من منظور الفكر والإبداع الحديث هى جزئية جوهرية من حرية وحقوق الكائن الإنسان، رجلا كان أو امرأة، عاديا كان أو مبدعاً. هكذا تتجه عملية المحو والتشكيل هنا إلى ما يمكن أن نسميه بالمحتوى الفكرى ـ الإيديولوجى الذى قد لا يتطلب لعبة صوغ وتشكيل متطورة قد تغطى على «الإشكال» وتحيله إلى العتامة الشعرية فيغيب البعد المأسوى فيه.

هكذا يأتى المقطع الثانى لتتحول «ليلى» من موضوع للذة إلى تسمية للمعاناة الجماعية المنبثقة من ذلك الإشكال المأساوى:

ساقول عن ليلى

عن القتلى. وعن دمنا الذى هدروا

عن الوحش الصديق وفتنة العشاق

والليل الذى يسعى له السهر (ص١٧)

فنص اللذة المشتهاة الممنوعة والحرمة هناك يقابله نص المعاناة والحرمان الواقع والمتاح هنا، وليلى الشهية تلك تقابلها ليلى الضحية هذه، وفى كلا المقطعين لا يتعلق الأمر باللذة أو المعاناة المأساوية الفردية أو الذاتية وإنما بما هو جماعى وعام فى المقامين لأن «ليلى» هنا مثلها مثل قيس، تحولت إلى اسم رمزى منفتح ومنطلق الدلالة.

فلعبة الكتابة مؤسسة على شكل من أشكال التباعد عن موقع وموقف «الشاعر الحالم» والتقارب من موقع وموقف «الناثر الواعى» الذى يحدد ويعلن رأيه وخياره الفكرى - الإيديولوجى الرافض والمضاد للمنظومات والسلطات والمؤسسات التى تقمع الرغبة لدى المبدعين، كقيس وأمثاله، أو لدى الناس العاديين، أمثال ليلى البدوية والجميلة الشهية تلك. وسنرى لاحقا أن هذا التوجه ما إن ينتقل من مجال القول الشعرى إلى مجال القول النثرى السردى حتى يتحول إلى نوع من خطاب الأدب الرغبوى المكشوف، وكأن شهوة الفضح والكشف لابد أن تكون من الصراحة و «العنف» بحيث تعادل سلطة الكبت والقمع، إذ لا توسط هنا ولا فى أى علاقة عنف ثائلة. أما الآن فنكتفى بالإشارة إلى أن لعبة الكتابة هى فى الأساس والغاية لعبة كتابة إبداعية لافكرية أو إيديولوجية، وبالتالى فإن الكاتب - المؤلف يعود فى نهاية هذا المقطع إلى موقع وموقف الذات المبدعة التى تنشغل بليلى الحلم والنص أكثر مما تنشغل بليلى الرغبة والواقع. من هنا يختتم المقطع بجملة تعبر عن لذة الفقد والجنون والموت فى المقام الشعرى وفى سياق علاقات المحبة لا فى سياق علاقات الرغبة والشهوة.

ليلاى لو يدها علىّ. ولو يدى منذورة تهب
الرسولا

ساقول عنها ما يقال عن الجنون إذا جننت

ولى عذرا إذا بالغت فى موتى قليلا (ص ٢٠)

فقاسم هنا يتحدث عن قيس وعن ذاته وعن كل مبدع يفتنه الحلم والمثال الذى ما إن ينزل إلى مرتبة الواقع المتحقق حتى يفقد فتنته فلا يعود مصدرا للإلهام أو مجالاً للإبداع، كأن نار الشهوة غير نار الإبداع، فلا تتحقق وتطفأ الأولى حتى تطفئ الثانية، كما فى حكاية وأسطورة بجماليون الشهيرة.

٣ - الاستطراد - التحول

٣ - ١

بعد المقاطع الثلاثة الأولى، وهى مكونة من مقطع شعرى عن قيس وآخر عن ليلى يفصل ويصل بينهما مقطع سردى كما رأينا، تتصل عملية الكتابة فى شكل مقاطع سردية متعاقبة لا يفصل بينها سوى مقطع شعرى واحد قصير يحكى خبر قيس الشاعر العاشق الذاهل عن ذاته وأشيائه وأمله، مثله مثل أية ذات مبدعة اتخذت من النص الإبداعى عالما بديلا عن كل عالم (ص ٤١).

ورغم أن اتصال الكتابة، بهذا الشكل، قد يوهم بحدوث تغيير جوهرى فى استراتيجيتها التأسيسية التى كشفنا عن أبرز مظاهرها ودلالاتها فى المقاربة الأولية السابقة، فإن القراءة النقدية المعمقة تكشف أن الأمر ليس أكثر من استطراد وتكرار وتنويع ينطلق من تلك الاستراتيجيات فى أعم مظاهرها وأهمها. فنحن هنا أمام نص إبداعى ينهض فيه الاستطراد والتكرار بالوظيفة ذاتها التى - ينهض بها «التراكم» فى سياق الخطاب المعرفى، إذ إنه يفضى ولابد إلى «تحول» يأخذ معنى أو دلالة خاصة، كما سنراه فى فقرة لاحقة من هذه القراءة.

من هذا المنظور، يمكن التوقف عند ثلاثة مظاهر لهذا الاستطراد التكرارى التنويعى تذكر بما سبق أن توصلت إليه الفقرة السابقة وتمهد لما يتعين كشفه فى هذه الفقرة.

فمن حيث علاقات النص الحديث بالأخبار التقليدية القديمة، تتصل علاقات التلقى التناقضى بكل ما تتضمنه وتفرزه من فعاليات الخلخلة والنقض والتشتيت. وهى فعاليات تبلغ ذروتها الأدبية والفكرية بفضل تكرار اللعبة الأسلوبية

التشكيلية ذاتها، أعنى المفارقة أو المحاكاة النقدية الساخرة أو الباروديا، ومن حيث علاقات الشعرى بالسردى تبقى النصوص الشعرية الغيرية، أى المنسوبة إلى قيس فى الهامش، لكنها تكثر من حيث الكم مما يعزز من فعاليتها النقضية الشعرية التى تنتمى إليها مثلما ينتمى إليها نص قاسم هذا ومجمل تجربته الإبداعية. أما النصوص الذاتية، فلا تعود مستقلة بفضائها الخاص ـ عدا ذلك المقطع الوحيد المشار إليه أعلاه ـ لأنها تقحم وتدمج فى النص السردى لتتموضع فيه ملغية كل الحدود الحاسمة بين النثرى والشعرى بالمعانى السائدة. هذه النصوص، أو المقاطع بالأصح، هى ذاتها ما يرتقى جماليا بالنص فى مجمله، كما أنها هى ذاتها ما يفضى إلى «التحول» به إلى مستوى التجربة الإبداعية التى تضيف إلى تجربة قاسم الشعرية الخاصة وإلى التجربة الإبداعية الحديثة عامة، بل إلى المدونة الشعرية العربية بشكل أعم. وتتأكد هذه الوظيفة أو «القيمة» التحويلية ـ بمعنى التطور والتجاوز ـ من خلال استثمار المؤلف الشاعر كل الأشكال الشعرية المحدثة، من التفعيلية والمدورة والنثرية؛ بحيث يخرجها عن تشكلاتها المعهودة السائدة اليوم ويدخلها فى أفق التجربة الإبداعية «الجديدة»، كما سنتبين فى آخر فقرة من هذه المقاربة.

وبما أن بقية النص هنا تتصل فى شكل كتابة سردية ـ كما رأينا ـ فقد اخترنا، انسجاما مع لعبة الكتابة، تتبع اتصال وتحول عمليات المحو والتشكيل فى مستوى مظاهر «التشاكل» التيماتية ـ الدلالية، وذلك من خلال التمييز الإجرائى بين «نص الرغبة» فى اتصاله «بنص المجد» و «نص الجنون» بـ «نص العقل» و «نص الوجدان» فى اتصاله بـ«نص الروح»، حيث تبلغ عملية المحو ذروتها فتطال الذات الفردية المبدعة ذاتها، كما ستحاول القراءة فى الفقرة التالية بيانه وكشفه، قدر الممكن.

٣ ـ ٢ : نص الرغبة ـ نص المحبة

هناك مقاطع عديدة، شعرية وسردية ترد فى المتن كما فى الهامش، يمكن الجمع بينها باعتبارها تمثل عينة متشاكلة لتمحورها حول قيمة الرغبة أو موضوعيتها بوصفها حقيقة حسية جسدية أولية وأساسية متولدة إما عن «الحاجة» البيولوجية وإما عن «المحبة» بوصفها عاطفة لا يمكن إسنادها إلى أية مرجعية معرفية أو علمية دقيقة لأنها ناجمة عن «تشاكل وتآلف الأرواح»، كما يقال أو كما يقول قاسم عن قيس:

تعلق روحى روحها قبل خلقنا
ومن بعد أن كنا نطافا وفى المهد
فعاش كما عشنا فأصبح ناميا
وليس وإن متنا بمتقصف العهد (ص ١٥)

أشرنا فى فقرة سابقة إلى أن لعبة قاسم فى هذا المستوى هى فى أساسها محكومة وموجهة بالموقف الفكرى والإيديولوجى الذى تتحول معه عمليات المحو والتشكيل إلى عمليات كشف وفضح، فيها من الصرامة والصراحة قدر ما فيها من القوة والعنف المضاد للموقف الفكرى والإيديولوجى التقليدى.

هذا يستعيد من الأخبار القديمة ذاتها ما يمكن توجيهه هذه الوجهة:

> ويروى أن قيسا حكى فقال عند «غدير الواديين نورد الغنم ونتزاحم على المورد بمرح صاخب .. فصادف أن قاربتها فتلامسنا، ومس كتفى صدرها، ولم يكن بعد قد أكعب ولا استنهد ولا استدار، لكننى شعرت ساعتها بخيط رهيف من البرق يجتاح أعضائى ورأيتها تختلج ويتصاعد منها شبه نحيب كمن مسه الهلع. (ص ٢٢).

ثم يتدخل مباشرة فيعلق فى مقطع آخر على الأخبار القديمة ذاتها قائلا:

> مما يستشف من نتف الأخبار .. أن قيسا لم يكف عن ليلى بعد الزواج ولاهى عفت عنه، فكانت تستقبله فى غياب زوجها حينا وتطير إليه فى القفر أو الجبل حينا آخر. (ص٤٢)

ويتدخل صوت ليلى فى حفلة الاعتراف والمكاشفات فى نص الرغبة هذا عبر الخبر عن إحدى ليالى المتعة تلك فنقرأ :

وروى عن جارة لها سألتها عن تلك الليلة فقالت: «والله إنها لليلة تجل عن الوصف». فلما استزادتها زادت «لعمرى ما اشتملت النساء على رجل مثله قط». (ص ٤٢)

أما رواة الأثر الشعرى فقد أسعفوه ببيتين هما النتوء ذاته، جماليا ودلاليا، فى الشعر العذرى من المدونة الشعرية الغزلية هما قول قيس :

فإن كان فيكم بعل ليلى فإننى

وذى العرش قد قبلت فاها ثمانيا

وأشهد عند الله أنى رأيتها

وعشرون منها إصبعا من ورائيا

(ص ٧٢).

ويتعزز خبر هذين البيتين الركيكين الفاضحين بتعليق لراو حديث يمعن فى لعبة الفضح والكشف إذ يقول:

وما علينا إلا أن نتخيل العشرين إصبعا من ليلى مشتبكة فى ظهر قيس وهى متعلقة به تُبلا فى حضنها، لندرك أنهما ما كانا يزجيان الوقت فى البكاء كلما سنحت الفرصة، مثلما تحاول الروايات المتواترة أن تزعم لنا. (ص ٧٥)

وتتصل اللعبة على لسان المؤلف الراوى إذ يجاور خبر الرواة ومرجعياته الفقهية قائلا:

واستنكر بعضهم الذهاب إلى هذا المعنى واعتبروه مسا بالمحرم وتباعداً عما يشيع فى شعر المجنون. وحين يقال لهم «وما المقصود بالمحرم يا سادة» يحتجون بما ذكره ابن الجوزى فى أخباره عن النساء حيث «زعم بعضهم أن للعشيق من جسد العشيقة نصفها الأعلى من سرتها فما فوق ينال منه ما يشاء من ضم وتقبيل ورشف على أن يكون النصف الآخر للزواج، وهذا مما تعارف عليه عرب سبقوا الإسلام. (ص ٧٦)

وتزيد تناقضات الخبر ومرجعيته الفقهية إذ يختلق المؤلف وينسج على منواله خبرا يقول:

يروى أن قيسا كان يختلف إلى فقيه يقال له «كلام بن وحش» يستفتيه .. فى ما يزعمون بأن علاقتهما ضرب من الزنى فقال له «الزنى هو بذل جسدك لمن لا تحب أما إذا العشق حصل والشوق اتصل فلا زنى فيما قدر الله»، وقيل إن «كلاماً» مال على قيس وأسر له «يابنى اعشق ما تيسر لك وتمتع بما تسنى ولا تطفئ جذوة العشق بالعرس ما استطعت». قيل فلم يفعل المجنون غير ذلك. (ص ٧٧).

فهذه المقاطع، وغيرها من أمثالها، وهى ليست كثيرة بحيث تطغى على النص، يتم صوغها وتشكيلها وإعلانها بطرق متعددة، لكنها كلها تتمحور حول الرغبة الشهوية الجسدية التى كان ينشدها وينالها «قيس» و «ليلى» باعتبارهما شخصيتين عاديتين لم يمنعهما العائق الاجتماعى والأخلاقى والدينى من تحقيق معانى المحبة الأكثر عادية وطبيعية. من هنا تتجه لعبة المحو فيها إلى الإلغاء أو التحييد المؤقت لشخصية «قيس» الشاعر فيقدم على أنه «رجل» فى مقابل «ليلى» المرأة البدوية الجميلة الشهية و «الشهوانية» فى الوقت نفسه. لكن هذه اللعبة تتجه وتوجه أساساً إلى خلخلة وتقويض وتجاوز منظومات القيم الأخلاقية الفكرية والإيديولوجية السائدة وكشف جوانب العنف فيها وما يمكن أن يولده من عنف مضاد يتجلى أو يتخفى بحسب وضعيات علاقة القوة بين السلطة والمؤسسة الاجتماعية ـ الثقافية من جهة والأفراد المتمردين عليها والرافضين لها من جهة أخرى. هنا تحديدا تتكشف لنص الرغبة أبعاد ووظائف تجاوز دلالاته الظاهرة، إذ إن تعديد الأخبار والمصادر التى تتمثل فى هذا النص الرغبوى إنما يدل فى العمق من وعى الكاتب بأن هناك إشكالاً لم يزل فى حيز المهمش والمسكوت عنه والممنوع التفكير فيه، وبالتالى يعبر عن حضورها بطريقة ملتوية ماثلة فى الهذيان الجماعى الذى يستثمر حكاية «قيس وليلى» للتعبير عن ذاته.

من هذا المنظور، لا تعود المقاطع المشكلة والممثلة النص أعلاه هدفاً في ذاتها، ولا تكمن قيمتها الوظيفية في ما تقوله وما تصرح به وإنما في ما تومئ إليه وتوحى به، مثلها مثل أية مقاطع أخرى في هذه الكتابة الإبداعية. فالكاتب يستحضر نص الرغبة ويحتفل به رغم أنه يمثل نتوءاً في تجربته الخاصة، كما في مجمل المدونة الشعرية التي تنتمي إليها شعرية قيس لأنه لا يريد أن يمارس عبر الكتابة قمع الجسد، في كتابة تتأسس على مبدأ الحرية الإبداعية والفكرية كما رأينا. فالرغبة هنا اسم من أسماء الحب العادي و«الطبيعي»، والتعبير عنها بالشعر العادي والنثر العادي هو الأمر الطبيعي بالنسبة إلى كتابة لا تخفى انحيازها إلى الإنسان بكل ما فيه من شهوات وعواطف وطاقات. ذلك لأن حرية وحقوق الجسد عنده، وفي مجمل الفكر الحديث الذي تتموضع فيه كتابته، هي جزء أساسي وجوهري من حرية الإنسان وحقوقه، بغض النظر عن التمييز بين المبدع وغير المبدع في هذا المستوى.

أما إذا تعلق الأمر بالحب كما يليق بالمبدع أن يعيشه ويعبر عنه في إبداعه، فإن الرؤية تتغير، وبالتالي يتغير النص الذي ينبثق عنها؛ لأن مناط القول، والخطاب، هو تحقيق تلك «اللذة النادرة» التي ترد في أول مقطع شعري بوصفها إحدى التسميات الاستعارية ـ الشعرية لقيس المبدع والملهم في الوقت ذاته. (ص ١٣).

كثيرة هي المقاطع التي يتألف منها «نص المحبة» وكثيرة هي أشكالها الخطابية، وأكثر من هذا كله إيحاءاتها الدلالية، لأنها في مجملها مصوغة بأساليب أدبية ذات سمة شعرية بارزة. ولا غرابة في هذا؛ لأن الكتابة هنا تنتسب إلى الذات المبدعة وهي تحكي عن:

أول عاشق يكتشف هذه الكلمة (الحب)، وقيل اخترعها وذهبت في لغة العرب دالة على وصف ما لا يوصف من خوالج الناس، ولم يدركوا كلمة بعدها على مثل هذا القدر من الجمال.(ص ٣٧)

لنختر منها نماذج تكشف عن تلك الأشكال والسمات، ونبدأ بمقطع يأخذ الشكل الخطابي ويتداخل فيه الحب مع الرغبة، ويظهر فيه قيس قاسم وكأنه في دور «رسول المحبة»:

قيل إنه حين يفيض به الوجد وتدركه التجليات، يخرج في المضارب، يكشف أشعار الكوى في جوانب الخيام وخدور النساء، مناديا في بني عامر «ياغلظة الأكباد افتحوا كي يتخلل الحب قلوبكم وتنتابكم الرعدة البهية .. وسموا كل شئ باسمه وقولوا هو الحب لعلكم تنالونه وتقعون على نعمته وتستطعمون بعض ما أنا فيه، لكي لا يكون فكاك لكم ولا أنتم تبرأون».
(ص٤٣)

وحينما يعمى الآخر عن طبيعة المحبة وطبع المحب يدور الحوار فلا يتحقق منه إلا المزيد من الانفصال بين الطرفين. قيل له «إنما هي واحدة من النساء»، قال: «هل في النساء مثل هذا ؟!» قيل له: «وأكثر من هذا لو أردت، ويحبونك أيضا». فقال: «لكنني لا أحب غير ليلى فإنها الواحدة بينهن». وطفق مبتعداً عنهم متبرما «أقول لهم هي الشمس، لكنهم يعمهون عنها ويخلطون .. وكلما أشرت لهم أن انظروا إليها راحوا يحملقون في طرف الإصبع ولا يرون شيئاً». (ص ٤٨).

أما الجسد فلا يحضر في مثل هذا السياق إلا باعتباره فضاء للمعاناة الملذوذة، مثله مثل النص الشعرى :

«لم يكن جسدا، صديقه الحصن كان. وكان الجراح تتضح مثل ورد كلما وضعت يدها عليه، للحضن هذا الجسد وليس للقصف .. وأخذت تمر بأناملها على جسده كمن يقرأ «كل هذه الجراح في جسد صغير إلى هذا الحد؟» فيقول «أنتظر أكثر من هذا وأقدر عليه لو أنك تصبرين على وتصغين لي» فسمع منها ما أوشك اليأس أن يمحوه من كتابه». (ص ٣٢).

أما نصوص الحب الشعرية المنسوبة إلى قيس فتملأ الهوامش لأن قيسا كله، جسداً وخطاباً، استحال وحول إلى

نص المحبة النموذج والمثال بامتياز، وهذا سر فتنته التى لا تقاوم وطاقته الإغوائية، الاستهوائية والسحرية، التى لا تنفد. من هنا يحكى عنه الكاتب ـ الراوى أنه هو الذى «اكتشف» أو «اخترع» كلمة الحب فى العربية وهى أجمل كلمة فيها، كما رأينا. وعن النص الذى انبثق من هذه الكلمة ـ العلامة التأسيسية، أو «النواة» أو «الصويم» يقول إنه «شعر غزله المجنون فى ليلى، صار عطرا نافذ السحر ذاع فى بدو الجزيرة وحضرها». (ص ٣٩)

وتتجلى فتنته على خاصة النساء إذ يتحلقن حوله:

فيستنشدنه شعراً يفت الجلاميد، والنسوة يطلقن التنهدات وهى (ليلى) تسمع، يتفجع لهن بالفلذات، وهن يستزدن وهى تسمع. الناس يمرون بنوافذ أجسامهم الواسعة، يأخذون أشياءه المنثورة (فص فيروز شائع / حق بشمالة العنبر/ كوفية طفل هلهلها الرمل/ حصلة شعر غامضة/ ما يرجع فى السرج من الحرب/ قلق) ويعبرون، والنسوة يتطايرن فتنة وإعجاباً. (ص ص ٢٤ ـ ٢٥)

وتبلغ فتنة هذا الشعر مرتبة أعلى إذ يحكى أنه هو الذى فتن «ورداً» وقد «استحوذت عليه ماهية قيس حتى استبطنته وتقمصها، وما سعيه للزواج من ليلى إلا نزوعا لاحتياز الحلم الذى ابتكره قيس فى شعره». (ص ٤٠)

بعد هذا، لا غرابة أن يفتن هذا الشعر ـ السحر حتى الوحش فيغير طبيعته فيتأنسن، ثم يغير طعمه فيصبح كائنا مرهفاً ووديعاً كأى عاشق. هذا ما يتجلى فى حكاية ذلك الذئب الذى أكل ظبية تشبه ليلى فقتله قيس لتموت فيه طبيعة الوحش وتحل فيه طبيعة الإنس من روح الظبية ـ ليلى.. «ومن ساعتها لم يعد ذلك الذئب يفارقنى، وكلما سمع منى شعرا ذكر فيه ليلى اغرورقت عيناه وأصدر عواء أجمل من نحيب بشر فى الحب» كما يقول قاسم عن قيس. (ص٣٨)

أما فتنة هذا الشعر على الكاتب ـ الشاعر فدالها ودليلها نصه هذا كله، وآثارها مثبوتة ومشتتة فى كل جزئياته ومقاطعه، ولكنها تختزل وتكثف فى مقامين لا يعبر عنهما سوى العشر الفتان. المقام الأول يظهر فى المقطع الشعرى الاستهلالى وسمياه «الاستهواء» الذى يبلغ درجة «التماهى» و «التواجد» كما رأينا. أما المقام الثانى فيظهر فى المقطع الشعرى الاختتامى وهو نص الحب بامتياز ، ومنه :

قل هو الحب

هواء سيد، وزجاج يفضح الروح وترتيل يمام

قل هو الحب

ولا تصغ لغير القلب

لا تأخذك الغفلة

لا ينتابك الخوف على ماء الكلام (ص ٨٨)

قل هو الحب

وما ينهار ينهار، فما بعد العرار

غير مجهول الصحارى، وتفاصيل الفرار

غير تاج الرمل مخلوعاً، على أقدامنا

والذى يبقى لنا تقرؤه عين الغبار. (ص ٨٩)

ونسميه نص الحب بامتياز لأن علاقات الفتنة والإغواء بلغت الذروة؛ حيث إن «التماهى» و«التواجد» لم يعد فى هذا المقام أكثر من عتبة انتقال، دخولاً ووصولاً إلى اتحاد الذاتين المبدعتين بما يتعالى بهما إلى مرتبة الذات المطلقة، لأن فتنة الشعر وفتنة الحب امتزجتا واتحدتا لتفضيا إلى «غياب» قيس وقاسم وامحائهما فى هذه الكتابة الشعرية التى تتخذ من النص القرآنى المعجز أنموذجها. وفى المقطع فضلة سنعود إليها فى فقرة لاحقة.

٣ ـ ٣ نص الجنون ـ نص العقل

لا يحفر قاسم فى حكاية المجنون وأخباره من منظور الفكر والمعرفة، لكنه يستعيد ما تراكم وحفظ ووصل منها وعنها من أقاويل وشروح وتأويلات ليعيد تنضيدها وتنسيقها وتشكيلها من منظور الكتابة الإبداعية التى ستصبح جل منجزات الفكر النفسى والفلسفى والأنثروبولوجى حول هذا الإشكال دونما تصريح.

ففى أول خبر نثرى عن قيس يروى الكاتب ـ المؤلف عن الأصبهانى ، عن رجل يرى غيب الناس قال:

ثلاثة لم يكونوا قط ولا عرفوا، ابن أبى العقب صاحب قصيدة الملاحم، وابن القرية، ومجنون بنى عامر. (ص ١٤)

فمجنون بنى عامر هذا يكون مجرد أكذوبة من قبيل «تكاذيب الأعراب» ، وهى أكذوبة مشتهاة لأنها تسمح لكل أحد أن يستثمرها إما بالتركيز على جانب أو بعد «الجنون» فيها وإما على وجه وبعد «الشعرية» فيها المتصل بقيس الشاعر المبدع. هذا تحديداً ما يجعل «مجنون ليلى» غير «مجنون بنى عامر» من منظور لعبة الكتابة التى تجعل قاسماً يلح فى أول مقطع سردى عنهما على رسم وتشكيل صورتيهما بطريقته الخاصة. فقيس يبدو منذ طفولته الباكرة «كثير الشرود، باكر الحزن، ميالاً للعزلة، يأنس لرفقة البهم فى المرعى، ويرجز فى قطيعه مواجد حسبها الناس كلاما حفظته سليقة الصبى من مسار الرعاة» ، وليلى تظهر «كثيرة الأحلام، غزيرة الخيال غريبة الأطوار، روت قريناتها أنها من الجن إلا قليلا ومن الإنس بمقدار» . (ص ٢١). فكلاهما، إذن، ميسر للفتنة والافتنان، أى للجنون بهذا المعنى الخاص والمختلف بالضرورة عن معانى الجنون عند الآخرين، كما سنرى بالتفصيل لاحقا.

أما من حيث «الوظيفة» فالأكذوبة أعلاه تتحول إلى طريقة ملتوية أو منحرفة أو «إبداعية» للتعبير عن حالة العشق الذى يخشى وطأة القمع، خصوصاً من جهة السلطة والمؤسسة الرسمية، فيجابهه بطريقة ملتوية وأكثر فعالية من أية مواجهة مباشرة. وهذا ما أدركه بعض رواة الخبر القديم دون أن يتبينوا كل أبعاده كما يرد فى الخبر :

خالط الشك سيرة المجنون ليختلف الرواة فى شعره فرده بعضهم إلى شاعر من بنى أمية عشق زوجة الولاة وخشى أن يشيع خبرهما، فأطلق النص على اسمين لم يكونا فى مكان، تناقله الرواة عن ليلى ومجنونها (ص ٢٣).

وتتكرر اللعبة ذاتها والخبر ذاته فى سياق ومجال اجتماعى ـ ثقافى آخر مختلف، إذ يروى المؤلف عن راو حديث هذه المرة يسميه «أمين صاحب الحجرة» (صاحبه ـ ذاته) «خبر» شاعر عشق فتاة من بدو الجزيرة «تزوجت سواه على كره، فذهب الشاعر إلى أن يشعل النار فى القبائل» . فانطلق فى هواء الجزيرة خالقاً النص والخبر، وقال كل شئ عن المجنون الذى لا حرج عليه» . (ص ٢٣)

فالخبر القديم يواجه السلطة القامعة بالحيلة، أى بالشعر الذى ما إن يشيع منسوبا إلى شخصيات وهمية حتى يتحول الشخص إلى «حقيقة» فى الكلام. أما الخبر الثانى فيتقدم بلعبة المحو والتشكيل خطوات أخرى، لذاتيتها وحداثتها، فتتولد دلالة المصادمة والمجابهة مرتبطة بذلك «الشاعر» الجرئ المغامر، الذى حرم من ليلاه فقرر أن «يشعل النار فى القبائل» ومكنته «شاعريته» و «وعيه» من خلق النص والخبر محولاً وموجهاً المرجعية «الدينية» و «العرفية» التى ترفع القلم والحرج عن المجنون، ضد ما تولده وتكرسه من منظومات قيم وأفكار وسلوكات ! ويتضح أثر التدخل الذى يمارسه الكاتب على لعبة المحو والتشكيل أكثر فى نهاية الخبر، حيث تتجه اللعبة إلى تشتيت حكاية الجنون لتتكاثر العناصر البنائية للنص، بحيث يجد لذاته المبدعة وللذات المبدعة للمؤلف المشارك ـ أى الرسام التشكيلى ـ دوراً أكثر بروزاً وفاعلية. هكذا تتحول عملية السرد إلى تعليق يكشف عن لعبة الكتابة والتشكيل ذاتها:

فطاب لكل ذى ريشة أو قلم أن يفعل ما لذ له من الجنون، لئلا يقال إن ثمة زماناً شغر من أصحاب العشق واللوعة، فانهال مجنون اللون على مجنون الشعر بالنيران من كل جانب وبعث الحرارة فى ذاكرة مشبوبة مثلما تهب الريح فى شهوات الجمر. (ص ٢٣).

ففى هذه المقاطع يتحول الجنون إلى لعبة تستهدف مرة مخادعة ومقاومة العقل السائد لخلخلته ونقضه سواء فى مستوى العلاقة مع سلطة المؤسسة الرسمية، أو فى مستوى العلاقة مع المؤسسة الاجتماعية ـ الثقافية «المدنية» بادية

وحاضرة. وتستهدف مرة أخرى، أو فى مستوى آخر، إذكاء نار الإبداع لدى الشاعر والرسام، والمبدعين عموماً قديمهم والحديث، بحيث يتحرر المنجز الإبداعى من منطق العقل السائد وعلاقات المؤسسات والسلطات السائدة فى اللغة كما فى الممارسة الحياتية اليومية للحياة.

هكذا، يتصل النص معززاً هذه المرة حكاية الجنون بكل المعانى أعلاه، عدا المعنى المباشر أو المبتذل الذى يكشف عن «حمق الرواة» أكثر من أى شئ آخر، وفى اتصاله ما يكشف عن تفاصيل العنف الذى تتعرض له أية ذات عاشقة مبدعة فى وصفيات يهيمن عليها العقل السلطوى بمختلف أشكاله وتجلياته .. هكذا نقرأ :

> مجنون هو إذا كان ذلك يكفيه شرهم. لكنه لم يكن كافا ولا كافياً، فقد كان العنف أكبر من ذلك. حجبت عنه وأكرهت على زواج عاطل. حبس وعسف به وطورد مهدور الدم وصار الجنون ملجأ العقل عما يصفون. وأكثر الظن أن قيساً أسهم فى شيوع جنونه فى غير موضع». (ص ٦٦).

ويستحضر صوت ليلى مدعما الخبر أعلاه، ومضيفا بعدا جديداً إليه:

> قالت: أنا ليلى التى قال فيها قيس شعراً علّم العرب العشق. قلت و «الجنون ؟! قالت لم يكن الجنون قط، وإنما تماريت فيه عن القبيلة وتماهى به عن السلطان.

فالجنون هنا يتداخل مع حالتى العشق والإبداع وبالتالى يتمكن قيس من تعليم العرب العشق عن طريق الشعر فيعود جنونه بليلى حلماً جماعيا مشتركاً يتطلبه ويتعلمه ويحققه كل واحد كما يرى ويريد.

هنا يتحول الكاتب ـ الشاعر ذاته إلى مجنون يتداخل صوته بأصوات قيس وليلى وبكل الأصوات المماثلة، فيتحول السرد بنص الجنون إلى مرتبة النص الشعرى الذى يتداخل فيه الفكرى والجمالى ويتحدان:

> جنون كان سندس طريقنا الملكية إلى الفراديس.
> فماذا يفعل القوم بنا ونحن خارج المعنى نتلابس مثل النصل والغمد بمعزل عن الزلة والخلة.
> صوابهم يعقل مكبوت النفس وجنوننا يطلق مكتوب القلب. (ص ٦٧)

(نفتح قوساً لنشير إلى أن لنا عودة إلى هذا المقطع لما فيه من فيض دلالى ليس هنا مقام بيانه)، فحكاية الجنون لا يمحى أو يزاح جزء ويعد منها إلا ليظهر مكانه أو بجواره جزء أو بعد آخر لأنها أصبحت حكاية كاتب ـ شاعر يعى جيدا أن: «ثمة بين جنون العقل وجنون الفؤاد شسع يسع الشعر كله والعشق جميعه» (ص ٦٨) ، وهذه المسافة الشاسعة، أو الهوة، وهى ما تعمقه وتوسعه لعبة الكتابة باعتبارها هى ذاتها مجال التحقق وفضاؤه الأمثل و «الوحيد» لأعمق عواطف الإنسان وطاقاته الخلاقة وأجملها.

هكذا ينبنى نص الجنون، مرة ليقابل ويعارض ويصادم نص العقل السائد، ومرة يجاوره ويوازيه ليخلخله ويشتته دونما صدام مباشر معه، ومرة ثالثة يجاوزه ويسمو فوقه لأنه هنا «جنون الفؤاد» الذى لا يحط من شأن «جنون العقل» بقدر ما يحط من شأن «عقل العقل» الذى يعنى هنا كبت أسمى طاقات الكائن وعواطفه وأجملها، أى «الحب» والإبداع.

أما الأبيات الشعرية التى يرد فيها خبر الجنون ويتشكل منها نصه المنسوب إلى قيس، فلا ترد إلا فى هوامش المقاطع الأخيرة من النص، وهى فى مجملها لا تخرج عن اللعبة المشار إليها، وإن كانت تدل على بعد آخر من أبعاد عملية المحو لحكاية «جنون العقل» التى كانت تختلط فى الخبر التقليدى بحكاية «جنون العقل». هذا البعد يكمن تحديداً فى أن مجرد وجود هذه الأبيات ينفى عن قيس، وعن أى مبدع مثله، جنون العقل؛ لأن خطاب مثل هذا الجنون لا يمكن أن يرقى إلى مستوى الخطاب العادى، فكيف له أن يسمو إلى مرتبة الإبداع الجمالى الفتان ؟! هذا ما كان يعيه قيس أو من نحله الشعر كما تعبر عنه نماذج مثل :

ـ قالت جننت على أيش فقلت لها
الحب أعظم مما بالمجانين

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه

وإنما يصرع المجنون فى الحين

(ص ٦٦).

- إذا ذكرت ليلى عقلت وراجعت

روائع عقلى من هوى متشعب

(ص ٧١).

- يسموننى المجنون حين يروننى

نعم بى من ليلى الغداة جنون

- وإنى لمجنون بليلى موكل

ولست وفا عن هواها ولا جلدا

- وجاؤوا إليه بالتعاويذ والرقى

وصبوا عليه الماء من ألم النكس

وقالوا به من أعين الجن نظرة

ولو عقلوا، قالوا : به نظرة الإنس

(ص ٧٦).

وهذا أيضا ما أدركه بعض رواة ونقاد الشعر من المحبين له العارفين به وهو عينه ما يلح عليه الكاتب - المؤلف - الشاعر فى بعض المقاطع، فيستعيد الخبر ليشكله من جديد بما يعبر عن رؤيته الجديدة المختلفة عن رؤية القدماء، كما ورد فى الخبر: «لو حلفت أن مجنون بنى عامر لم يكن مجنونا لصدقت» قال ذلك ابن سلام فصدقناه، ليس لحلفانه ولكن لشئ فى النفس يحضنا على هذا وشئ فى القلب يهدينا إليه ثم يهيمن التعليق على الخبر فى قوله : «ورحمة ألا تتفق الأخبار على جنون، فقد وجدنا فى ما قرأناه من الشعر مالا يستقيم مع الجنون حين يعنونه حمقا أو خبلا أو انحرافا فى العقل». وفى نهاية المقطع يتحول الخبر والتعليق عليه إلى تأويل عميق و «جميل»: «لقد كان فى قوسين من تجليات الولع وتصاعد الانسحار بالآخر وهذا من طبيعة الشعراء فى الأصل، تضاعف الأمر هنا لحدوث العشق، ويشى الشعر بما نعنى ونذهب» (ص ٦٤).

وما «يشى» به الشعر ويصرح به الفكر وتدعمه المعرفة الإمبريقية «العلمية» أن نص الإبداع فى أعلى وأجمل مراتبه أى «الشعر» هو الأثر النقيض تماماً للآثار الصادرة عن - أو الدالة على - جنون العقل بمعنى حمقه وخبله واختلاله وانحرافه، مثلما أن نص الفكر فى أعمق مستوياته وأهمها، الفلسفة أو الحكمة، هو أيضا أثر - نقيض آخر لذلك «الأثر». فأثر كهذا لا يمكن أن يكون نصا إلا إذا اندرج - بوصفه «موضوعاً» للقراءة - فى نص المعرفة النفسية التحليلية، أو حينما يستدرج بوصفه «مجالاً» للصوغ والتشكيل فى الكتابة الإبداعية، وهو تحديدا ما يشى به ويدل عليه نص قاسم هذا إذ يأتى جامعاً ومؤلفا بين العديد، بل الكثير، من النصوص خالقا بينها علاقات انتظام وانسجام تجعل للانحراف و «الشذوذ» قيمة ووظيفة اللعبة - الظاهرة الفنية الجمالية. وهذا أيضا ما يلح عليه ويكرره ويستطرد فيه الكاتب - الشاعر/ المفكر إذ يكتب عن لعبة كتابته هذه فى مقطع لاحق متمم ومتصل بالمقطع ذاته :

> وقد جرينا فى أخبارنا على ما يروق هوانا ويشحذ خيالنا بشطحه، وما يستقيم ويسلك فى وصله بين النص والخبر. فحين يصدر القول عن معنى جنون الفؤاد أخذنا به وقبلناه وزدنا عليه وبالغناه، وعندما ينزع القول إلى أن قيسا كان مجنونا عقله عرضنا عنه وغفلناه عسى أن يطيب هذا معنا لصنفين من الناس: الشعراء والعشاق، وفى جميعنا قدر من هذين. (ص٦٤).

من هذا المنظور أو «الوعى» المزدوج لا يتقبل الكاتب - الشاعر العاشق كل النصوص والرموز الجميلة أى خلط بين «الجنونين» لأنه دليل حمق واختلال فى الذهن ، وقد يدل على ما هو أقبح وأجدر بالرفض، أى دليل قمع وتسلط فى الشخص أو فى اللغة التى يختارها وينحاز إليها. هذا ما يتضح فى تعليقه على خبر الأصمعى، ولغة كل أصمعى، كالتالى: لم يكن مجنونا وإنما به لوثة:

> يالله يريدنا الأصمعى أن نعتبر اللوثة أمرا غير مس الجنون، هل تفيض الألفاظ بغير ما يصبه دورق

القواميس، هل الإرث بمعنى آخر غير تركة الكلام الأول، وهل حكمت المتون والهوامش إلا شروحهم. هل الجنون نص وهم اللوثة. هل نحن الأقداح وهم الأباريق. أبنا الحسرة وأبنا الترنح. لقد استطاب الجنون ستراً لما لا يدركه الآخرون، يسلك ما يريد من غير أن يسمه عقل الناس. شاغله أن تدرك ليلى، وقد أدركت، إنما الجنون تقية يدرعان بها لأجل الخلوة، لأجل سر يسترقانه وشعر يلبثان فيه (ص ٦٥).

ولعله من الواضح أن لعبة الكتابة فى هذا المقطع تبلغ إحدى ذراها الفكرية ـ الإبداعية أو الدلالية ـ الجمالية إذ تطال عملية المحو، بكل المعانى السابقة، كل معانى الجنون السلبية (الحمق، الاختلال، الانحراف، اللوثة ...) التى كان «بعض» الرواة يلحقونها بقيس. فالأمر هنا لا يتعلق بخبر أو برأى شخصى وإنما بخطاب ولغة ومؤسسة وسلطة كانت ومازالت مصدر المعاناة خاصة لدى صنفين من الناس: الشعراء والعشاق، وفى جميعنا قدر من هذين! (هذا إن صدق قاسم ونظنه من جهتنا صادق ولكن). من هنا، فإن نص «جنون الفؤاد» الذى هو نص قيس وقاسم وكل عاشق مبدع، لا يتجه ضد نص جنون العقل، لأنه غير موجود أصلا، وإنما ضد عملية أو لعبة التحميق التى يمارسها العقل السائد «عقل الناس» والخطاب السائد على كل شخص أو خطاب يختلف عنه ويجابهه ويصادمه ويرفضه ويناقضه ويحاول تجاوزه.

عند هذه الذروة تتحول لعبة الكتابة إلى مقام لتعالى كما يظهر فى المقطع الذى يتصل بالمقطع السابق، الذى ستتخذه القراءة فى الفقرة التالية عتبة دخول أو مسرى صعود إلى «نص الوجد والروح» حيث تبلغ عمليات المحو والتشكيل فعاليتها القصوى وعجزها المطلق، كما سنبين، قدر المتاح المباح !

٤ ـ نص الوجد / نص الروح

أشرت فى دراسة سابقة إلى أن قاسم حداد مفتون بالنص الصوفى منذ «القيامة» لكنه لا يقيم فيه طويلا؛ إما لأنه يحدس جيدا أن المقام هنا محال أصلا وإما لأنه يعى جيدا أن ذلك الخطاب ظل معتقدا داخل المرجعية التيولوجية ـ الغنوصية، مما أعجزه عن التحول إلى «فكر» للكائن فى الزمن والمكان لا خارجهما. هذه الفتنة تظهر جلية فى «أخبار مجنون ليلى» ـ وقد استثمرها طويلا الخطاب الصوفى «التقليدى» كما نعلم، لكنها لا تطغى على النص، كما رأينا؛ لأن لعبة الكتابة لا تسمح لها بمثل هذا الحضور الطاغى أو المهيمن، أو بشكل أدق لأن هذه اللعبة محكومة وموجهة بوعى جديد أو «حديث» ينقطع فكريا وإبداعياً عن أية مرجعية تقليدية، وإن كان للقطيعة هنا معنيان مختلفان باختلاف مجال الفكر ومجال الإبداع.

من هذا المنطلق نقارب ما سميناه بـ «نص الوجد/ نص الروح» باعتبار هذا النص ممثلا للحظة الذروة التى يتحد فيها الفكر والشعر وتتحول اللغة إلى إشارة رمزية مفتوحة الدلالات إلى حد الإطلاق، أى حد القدرة على أن تعنى «كل شئ».

ولعل أوضح وأقوى الأدلة على وجاهة هذا المنطلق نظريا، وفعاليته إجرائيا، أن مثل تلك المقاطع لا ترد مستقلة بذاتها وإنما تأتى فى نهايات مقاطع تبدأ بمقام النثرية الواضحة، وتنتقل إلى مقام الشعرية المعتمة نوعا ما بطبيعتها لتصل فى نهاية المقطع أو «خاتمته» إلى ذلك المقام الترميزى الذى تبلغ فيه العتامة غايتها، فلا تعود الدلالة ممكنة إلا بضرب من التأويل المبرر بالقراءة أكثر مما هو مبرر بالمقروء ذاته.

أما دليلنا الثانى ـ ودلالة «الدليل» هنا لابد أن تكون نسبية ـ فيتمثل فى قلة هذه المقاطع من حيث المنظور الكمى العام للنص فى مجمله، ولكن أيضاً من منظور مقارنتها بما خصصناه بتسمية «نص الرغبة/ الحب» و «نص الجنون/ العقل». ونعتقد أن فى هذا المظهر: التعلق بـ «اقتصاد النص» ما يوحى سلفاً بأن الكلمة والجملة والعبارة فى مثل هذا المقام بعشر من أمثالها فى مقامات أخرى وفق ذلك المبدأ المعروف والمعترف به لدى «العارفين»، وهو مبدأ التناسب والتلازم بين «اتساع الرؤية» و «ضيق العبارة» حسب مقولة النفرى الشهيرة.

لنقرأ هذا المقطع في اتصاله وانفصاله بالمقطع السابق، أي بوصفه جزءاً منه وخاتمة له:

ذهاب غامض يسمت كيان قيس ويمنح ليلى تكوينها «فقد جن من وجدى بليلى جنونها» هى التى أسرت لقيس «أن الذى لك عندى أكثر من الذى لى عندك» هل الذى عندها نحسبه ضربا من الجنون بوصفه عشقا، أو هو ضرب من العشق بوصفه جنونا. وعهدنا أن المجنون لايقول ذلك عن نفسه، إلا إذا كان فى حال جبة النفى والإثبات. (ص ٦٥).

حين نقرأ هذا المقطع من المنطلقات السابقة نلاحظ أولا أن لعبة المحو والتشكيل هنا منطوية علي - ومولدة لـ - أكثر من التباس يتجلى فى محو العديد من علامات التمايز - الفصل والوصل - بين الجمل (النقاط والفواصل)، كما يظهر فى تضمين شطر من شعر قيس فى ليلى يلبس معانى ودلالات الجنون؛ إذ لايمكن القطع بأى الطرفين مصدر جنون الآخر أو أنه «الوجد الأصل» مصدر جنون الطرفين، كما ينكشف التباس آخر فى ذلك الخبر الموضوع بين علامات التنصيص المزدوجات أو الأهلة وينطوى على «السرية» فى مبناه ومعناه، خصوصاً أن التساؤل الذى يعقبه يعمق التباس الخبر إذ «يؤوله» باتجاه غموض العلاقة بين «الجنون» و «العشق» فى هذه «الحال» أو فى هذا «المقام». ثم تأتى الجملة الأخيرة لتبلغ عملية التلبيس (أو الكشف؟) ذروتها إذ يتحدث الصوت الجماعى مرة بلساننا (: منطقنا) مشيراً إلى أن المجنون عقله لايمكن أصلاً أن يعى أو يقول ذلك عن نفسه (معرفة) ومرة أخرى بلسان آخر غير لساننا فيستثنى من خطاب المعرفة المشتركة حالة تخص «من يكون فى حال من جبة النفى والإثبات»؛ إذ يجوز هنا أن يقول عن نفسه «مجنون» لأنه يصدر عن «معرفة» أخرى (معرفة جماعة العارفين بالمعنى الصوفى أو معرفة جماعة المبدعين من شعراء وغيرهم)!

ويتولد التباس آخر فى مستوى بعض المفردات التى تحولت (حولت) فى الخطاب الصوفى الذى يحيل إليه ويستصحبه المقطع أعلاه إلى «رموز» معماة فى مثل هذا المقام ولا نعنى فقط كلمات / رموز مثل السر، الجنون، العشق، الجبة، النفى، الإثبات، وإنما تسميات «قيس» و«ليلى» ذاتها! (قيس العاشق مطلقا وليلى المعشوق مطلقا). وأهمية هذا المستوى تكمن فى أنه يقلب ويعكس تراتبية العلاقة بين هذين الاسمين، من منظور معين، فى النص كله، فيتراجع أو ينزل اسم قيس الذى تعلى لعبة الكتابة من شأنه فى المقاطع الأخرى من النص باعتباره «مبدعاً» ، ليتقدم عليه أو يسمو فوقه اسم ليلى. فهذه الليلى لم تعد تلك الفتاة البدوية الجميلة الشهية التى يرغب الكثيرون فى احتيازها فى الواقع أو فى الحلم. كما أنها لا تعود مجرد امرأة جميلة فتانة يفتن جمالها الشعراء فيحولونها فى نصوصهم إلى امرأة - أنموذج لا يلبث أن يفتن غيرهم لتتصل الفتنة من قيس إلى غيره منتجة مدونة شعرية ونثرية متصلة فى الزمن منتشرة فى المكان، وفى المستويين اللغويين - الثقافيين الفصيح والشعبى. لقد صارت أو «صيرت» بفعل ذلك الخطاب الصوفى ذاته اسم الجمال «العلوى» المطلق الذى يشعل الوجد فلا ينشغل بغيره ويحلق بالروح، فى كل كائن، إلى أفق التعالى المطلق، أى إلى مقام «الروح المطلق». أما قيس فإنه، مهما تعددت أسماؤه وصفاته ومهما فتن شعره وخبره ومهما ألهمت حكايته وأسطورته، فيظل فى ذلك الخطاب وفى تلك المرجعية رمزا للكائن «الدنيوى» الذى يتطلب ويتشوق ويتشوف ويعانى ويكابد دون أن يصل أو يكتشف أو ينال، إذ كيف ينال ما لا يمكن الوصول إليه أو الكشف عن حقيقته وسره؟!

هذا ما يعيه قاسم ويعبر عنه فى لعبة الكتابة فى هذا المقطع، وفى مقاطع أخرى، بما لا يعيد تلك العلاقة التراتبية إلى شكلها ومعناها السابق، وإنما بطريقة تفضى إلى محوها واستبدال أثر يشى باتحاد الاسمين - الرمزين بها، وفى أدنى أو أسمى مراتب الحب. منه يكتب:

الحب أبواب، عبرها قيس كلها ونحن فى العتبة

ثم يفصل القول عن الحب فى مقامات أو أبواب «المودة» «الشوق» «الولع» «الهيام» ليختم الكتابة بـ:

باب الشهوة: عرس اخلاط. هلع فى العناصر، جحيم وجنة وما بينهما. وحدكما. تختلج فى الغياب والخصى. داء بلا دواء. كله ولايكفى. (ص ٧٤)

فالتصريح فى بداية المقطع بأن قيساً وحده عبر الأبواب كلها يقابله التلميح فى خاتمة المقطع (= ذرونه) بأنه عبر إلى ليلى لاغيرها فوجدها «هناك» (قبله أو فوقه)، فاتحدا ببعضهما وبالأخلاط والعناصر الأخرى فى الوجود (ولقاسم رؤية متميزة فى «العناصر الأربعة» التى تكون الوجود، بما فيه الإنسان، عبر عنها فى «القيامة» بشكل متميز). ومن غير هذا التأويل لايكون الحب ولا يصير العبور، إذ لا معنى لهما وفيهما خارج هذه اللعبة الإبداعية (الشعرية ـ الفكرية) التى تفتح المقطع/ النص على المتعدد والمتكاثر من الدلالات التأويلية. ومما يدل على أن الشهوة فى الباب (المقام ـ الحال) هذا غيرها فى الأحوال والمقامات العادية، أو أنها هى ذاتها لكنها صعدت إلى مرتبة اللذة العليا أو النادرة أو المطلقة ما يرد فى خبر آخر على لسان ليلى هذه المرة:

.. فى تلك الساعة تفلت الأزمة والأعنة ولا تكون القيادة محصورة فى واحد ولايدر عليها اثنان ولايعود للحدود معنى فالغيم نازل يمسح العلامات والملامح ولا يسعف البصر ولا البصيرة وتبدأ حواس لا حصر لها فى الشغل حيث لا نكاد نعرف هل نحن فى حلم أم أننا الحلم الخالص (ص٧٦)

هذا ما يصرح به قيس آخر لليلى أخرى قائلاً فى مقطع آخر:

آتيك آتيك، لا أنت فى الشك ولا أنا فى الغفلة. أمضنى السفر وثلجه، الصمت وجحيمه، أمضتنى القفار وسيرة الوحش. وما عليك إلا أن تظنى بى الظنون ولا أخذلها، وتطلقى خلفى الكتب لكى أخذيك، فلا سفر ولا خلاص مما اخترناه إلا اختياره. آتيك فابذلى الوقت وبالغى فى الحب لنصاب بالبهجة ويصاب الناس بما يريدون. (ص ٦٢)

(هنا نلاحظ أن المقطع/ النص هذا يرد سابقاً على المقاطع/ النصوص الأخرى أعلاه ولا غرابة بالتالى أن يحكى ذروة الوجد وبدء العبور أو السفر أو المسرى إلى ليلى. ونشير إلى هذه الملاحظة لأن «منطقية» الكتابة النقدية تفترض أن نوردها فى بداية هذه الفقرة عن نص الوجد الروح لكن منطوقها ـ لعبتها جاء بها إلى هنا فاخترناها).

وتبلغ عملية المحو، المترتبة على لعبة التشكيل والمتناغمة معها والمحايثة لها، الذروة الأخيرة فى نهاية ذلك المقطع الشعرى الاختتامى، الذى أشرنا إليه من قبل، ونضيف هنا أن «النهاية» هنا لا تعنى فقط «ختام الختام» وإنما أيضا الذروة الجمالية ـ الدلالية لهذا النص:

قل هو الحب\
كأن الله لا يحنو على غيرك لا يسمع إلاك\
ولا فى الكون مجنون سواك\
لكأن الله موجود لكى يمسح حزن الناس فى قلبك\
يفدّيك بما يجعل أسرارك فى تاج الملاك\
قل هو الحب\
الذى أسرى بليلى\
وهدى قيسا إلى ماء الهلاك\
قل هو الحب\
يراك

(ص ٩٠)

خاتمة

بدء: ظله يتبع الشمس وعيناه مأسورتان بما يمنح العشب لونا (لنا)، لا يسأل الماء من أين أنت ومن أنت (فينا)، يغسل أخبار قلبك يمسح عن كتفيك غبار الطريق (إلينا) يؤثث القفر غرفته بالهدوء لكى تأمن أحلامه وتنام. (ص ٥٨ ـ بتصرف بسيط).

وسط : غـابت عنه وهو فى انتظار يجلِ فى غرفة الطريق. أشياؤه منثورة للنسيان والتذكر، والناس يعبـرون مـثل الأثيـر. (ص ٢٤ ـ دون تصرف)

نهاية : قيل له «ماذا لو أن ليلى لم تكن؟ »

قـال : «لكنت بكيت البكاء كله لكى تكون».

قلنا : لكان أحب الحب كله

وجـن الجنون كـله

ولـقال الـشعر كـله

فـتكون».

(ص ٥٣ ـ بتصرف أكبر)

٥ ـ مخارج

٥ ـ ١

لابد أن قاسم حداد مارس كل اختباراته وألاعيبه وشهواته وهو يعيد كتابة أخبار مجنونه ـ مجنون ليلى بهذه الطريقة التى تراوح وتزاوج بدراية ومهارة ومكر بين جمالية الشعر وقوة الفكر وفيض الوجدان؛ إذ يفيض عن حدود ما هو «شعرى» وما هو «فكرى» مجاوزا لهما ومنطويا عليهما فى اللحظة ذاتها .

فقد رأينا كيف يلعب حينا بالأخبار التقليدية ليتركها تتعارض وتتناقض ليقوض ويشتت بعضها البعض الآخر مؤمنا لنا لذة «الدراية الحديثة» التى تستصحب فرويد ونيتشه وفوكو فلا تقع فى أى من شراك المعارف القديمة أو التقليدية ورواة أخبارها الذين لم يميزوا، لأسباب إبستمولوجية أو إيديولوجية، بين «النص» و «الخبر»، أو بين جنون الفؤاد وجنون العقل.

وحينا آخر يلعب مع الشعر لينميه فتنمو أشجاره مرة فى هامش نص الخبر السردى، ومرة فى متنه وصلبه فى فضاءات مستقلة، وكل هذا ينوع أسباب ومصادر الفتنة واللذة القصوى فى شعرية تستصحب كل الشعريات القديمة والحديثة، وأشكالها، وتضيف إليها الجديد لتصير هنا شعرية الذات الواحدة المتعددة؛ أعنى ذات قاسم وقد تقسم بين الأسماء والصفات والأصوات والشخوص «المبدعة» حتى طاب «لكل الشعراء والعشاق» فينا وفيه.

أما فى مقام الوجد فاللعبة أدق أو أجل من أن ندرك؛ لذا يترك فضاء الكتابة كله حراً أو مفتوحا لتلعب فيه الإشارات والرموز به وبنا، فلا نعود فى مقام اليقين؛ إذ يفيض الخطاب عن أصوات أخرى مختلفة وغير قابلة للتحديد فى الزمن والمكان والهوية. وهنا فإن اللذة لا تسمى ولا تحد ولا توصف بقدر ما تعاش كلحظة عابرة خاطفة توهمنا بأننا والآخر والمطلق واحد .. لحظة «اليقظة الحالمة» ذاتها أو «الحلم اليقظ» ذاته أو لحظة الحدس ـ البصيرة فى أعمق وأخفى تجلياتها (فاليرى ، برجسون) .

ولا شك أن تجربة كتابة كهذه تتطلب أو تغرى بتجريب أدوات نقدية، نظرية وإجرائية، لا تنغلق على ما قدمته «الشعرية» ـ علم الشعر ـ المحدثة خصوصاً؛ إذ تنزع إلى العلموية فتفقد التجربة الإبداعية الخاصة خصوصيتها لأنها تكون منشغلة بتماسكها وشموليتها واكتمالها أكثر من انشغالها بالنص ذاته.

٥ ـ ٢

ماذا نسمى نصاً كهذا ؟ كيف يمكن للقراءة النقدية أن تتعالم ـ تتفاعل ـ مع نص جامع بين أشكال كثيرة من السردية والشعرية كما رأينا هنا ؟ هل تكفى القراءة الواحدة، أيا كانت، لكشف الالتباسات فى مثل هذا النص الملتبس بأكثر من معنى وفى أكثر من مستوى ؟ ألا تكون القراءة النقدية «الخاصة» بكتابة ـ تجربة إبداعية كهذه هى الأكثر نجاعة وفعالية أو الأكثر «محايثة» وملاءمة؟ وفى التحليل الأخير أليست كل قراءة هى خاصة و «ذاتية» بمعنى ما ؟

هذه التساؤلات كانت منذ البدايات حاضرة فى مجال الوعى، وبالتالى فإنها تثوى وراء قراءتنا لهذا النص الملتبس كأجلى وأجمل ما يكون الالتباس المحايث لأى تجربة إبداعية موجهة أصلا ضد تكريس أى نموذج إبداعى سائد ، وسواء للكاتب ـ المبدع ذاته أو لغيره كما أكدنا منذ البدايات. واستعادتها هنا تهدف إلى طرح إشكال يبدو أنه لم يزل غير

حاضر بما يكفى فى وعينا وخطابنا النقدى المعاصر، وهذا ما يفسر، فى جزء منه، غلبة سوء الفهم، وأحيانا سوء الظن، على النقاشات والمداخلات التى تعقب هذه الندوة أو تلك.

يتحدد هذا الإشكال بعدم الاعتراف بمشروعية، وضرورية، التمييز الصارم بين القراءة النقدية التطبيقية التى تتخذ من النص المفرد مجالا ومنطلقا لها، والقراءة النقدية النظرية، أو التنظيرية، التى تتخذ من النصوص ذريعة ووسيلة لإثبات، وتثبيت، البنية العامة للنظرية، أعنى لنظرية ما.

فالقراءة الأولى من مقتضياتها الأولية التموضع على محور علاقة التجاذب بين القارئ والنص الإبداعى؛ لأن عملية التلقى الأولى الحر للنص هى منطلق، وبالتالى ما إن تبدأ حتى تظهر آثار تكييف «النظرية» بما يتناسب مع النص من جهة ومع أثره فى القارئ / الناقد من جهة أخرى.

أما القراءة الثانية، فشرطها الأول والأهم التموضع على محور العلاقة بين المعرفة الغيرية والمعرفة الذاتية، فلا يستحضر النص إلا فى مقام «الشاهد»، أو ـ وهو الأسوء ـ فى مقام «الشئ» المحايد أو الصامت أو الجامد، كى لا يخلخل أو يربك العلاقة بين المعرفتين السابقتين و«المبتغين».

هذا الإشكال الذى يكاد يكون من خصوصيات المؤتمرات والندوات النقدية العربية، لا شك أنه مرتبط بإشكال أعم أفضى فى السياق المعرفى ـ الثقافى الحديث، الغربى خاصة، إلى تبلور الوعى بأن النموذج النظرى فى المجال الأدبى ـ النقدى ما إن يقترب من سمات «العلمية» الشمولية، التجريد، الاختزال، حتى يضحى ـ بوعى ـ بالكثير من جماليات النص الإبداعى، بل أحياناً، بتجارب إبداعية كاملة، لما تبديه من مقاومة للنموذج المعرفى النظرى (البرادايم أو الإيستمى) المشيد أو المراد تشييده.

من هنا، أعتقد أننا فى أمس الحاجة إلى مثل ذلك التمييز ومثل هذا الوعى الذى لا شك أنه حاضر ماثل بقوة عند بعض الأفراد، وفى جل الأقطار العربية، لكنه لم يتحول بعد إلى وعى سائد معروف ومعترف به لا فى المؤسسات الأكاديمية ولا فى الندوات والمؤتمرات النقدية.

ولكى لا يفهم من هذا كله أن فيه تبريراً ما لقراءتنا الراهنة أعود فأؤكد، ومن منطلق الوعى الذى أشرت إليه، أن أية قراءة نقدية تطبيقية هى بطبيعتها تجريبية ـ اختبارية (مغامرة أو محاولة كما قلنا منذ البدايات)، وبالتالى فإن مشروعيتها، أو وجاهتها تتحدد فقط بالكشف عن طبيعتها وأهدافها وأدواتها النظرية ـ الإجرائية من جهة، وبمدى قدرتها على التفاعل مع النص المقروء، فى خصوصيته وتميزه وفرادته، من جهة أخرى.

٥ ـ ٣ هامش:

ورد فى الهامش صفحة (٩١) ما يشير إلى أن (أخبار مجنون ليلى) الذى قدمنا عنه هذه القراءة النقدية جزء من أعمال تشمل كتابا بعنوان (وردة الجنون)، وهو عبارة عن مختارات من شعر قيس بن الملوح، وتشمل «أربعة أعمال مطبوعة بتقنية الشبكة الحريرية»، وهذا كله بمثابة عمل فنى متكامل، ضمن صندوق واجهته مزينة بعمل من الخشب وملونة بصباغة الإكلريك، ومن تصميم الفنان ـ ضياء عزاوى ـ كما ينص عليه الهامش.

وقد بحثت عن هذا الصندوق فى الرياض ولم أعثر عليه، وسألت عنه بعض الأصدقاء فلم يعثروا عليه، ولم أجرؤ أو لم أرد أن أثقل على قاسم حداد لسؤاله عنه وطلبه منه؛ إذ قد لا يكون عنده منه سوى نسخته ـ صندوقه الخاص، ولابد أن ثمنه باهظ فكيف أجرؤ على تكليفه بشرائه وإرساله إلى .. ثم من يضمن وصول رسالة قيمة جداً وثمينة جداً كهذه؟!

كل هذا دفعنى إلى الاكتفاء بما قرأته من نص قاسم هذا، مع تيقنى من أن القراءة النقدية لجزء من عمل لابد أن تكون جزئية بالضرورة؛ أى غير مكتملة أو مفتوحة أو خاصة: أى لا أكثر من محاولة ومغامرة.

أما عندما توانى الفرصة ويسعفنا الحظ فننال ذلك الصندوق، فالمؤكد أن وجوه الفتنة ستتعدد بتعدد محتويات الصندوق، بل بشكل الصندوق الفتان ذاته. عندئذ ربما تتولد شهوة الكتابة من جديد عن ذلك العمل فى مجمله، شكله ومحتواه، وستعبر تلك الشهوة، المنتظرة المحلومة، عن ذاتها فى مقاربة نقدية أخرى، قد تتصل بهذه، وقد تتقاطع معها، وقد تلعب معها لعبة المحو والتشكيل ذاتها، لا أقل ولا أكثر.

مدخل إلى قراءة النص الشعرى

المفاهيم معالم

محمد مفتاح*

أولاً: بابل النظريات والمنهجيات:

١ـ البرج:

اختلاف النظريات والمنهجيات الخاصة بالنشاط الأدبى قديم قدم هذا النشاط، وقد ازداد هذا الاختلاف فى الوقت الحاضر، ويتجلى فى الكتب والمقالات والملتقيات والندوات الخاصة بالنظريات الأدبية والمناهج النقدية بصفة عامة، ويحتل فيها التنظير للخطاب الشعرى مكانة مهمة. وذكر ماهو شائع من النظريات والمنهجيات المتعلقة بالأدب وبالشعر قد تسوّد فيه صفحات عديدة. بيد أن أشهر هذه النظريات والمنهجيات هى فلسفة الظواهر، وعلم التأويل، ونظرية التلقى، والبنيوية، والدليلية، ومابعد البنيوية، بما فيها من تحليل نفسى وتاريخانية جديدة، ونقد ثقافى، وتفكيكية. وكل نظرية من هذه النظريات، وكل منهجية من هذه المنهجيات، تفرعت عنها تيارات متعددة؛ فهناك تيارات فلسفية ظواهرية، وهناك تأويليات عديدة، وتلقيات متنوعة، وبنيويات منشطرة، وسيميائيات أوروبية، ودليليات أمريكية، وتأريخانيات «حولية» وتأريخانية «فوكوية»، وضروب من النقد الثقافى والنسائى.

ومع أن هذه النظريات والمنهجيات متداولة بين المختصين، فإن أقربها إلى طبيعة الشعر هى النظرية والمنهاجية اللسانية، والنظرية والمنهجية السيميائية والدليلية. فقد انتشرت المقاربة اللسانية لتحليل الخطاب الشعرى، فتناولت الوزن والإيقاع ورمزية الأصوات ولغة الشعر، والمجاز، والتكرار، والتوازى، والرسالة الشعرية والوظيفة الشعرية. ومهما تعددت الكتب فى هذا الاتجاه اللسانى، فإنها استوحت من اللسانيات «السوسورية» كثيرا من مقولاتها ومفاهيمها لتطبيقها على النص الشعرى، مع افتراض بعض المفاهيم الدليلية لمقاربة البعد البصرى فيه، أو بعض المفاهيم السيميائية لإثبات انسجامه. ذلك أن كثيرا من الباحثين استغل بعض المفاهيم الدليلية «البرسية» لتحليله، خصوصا من قبل بعض الكنديين

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

والأمريكيين. هكذا يجد القارئ حديثا عن الأيقونة والمؤشر، والرمز، والمؤول، والذات المؤولة، والممثل. كما أن بعض السيميائيين وظفوا الدليل، والدال، والمدلول، والمعنى، ومعنى المعنى، والتشاكل، والنسق، والبنية، والتواصل، والتلفظ، والخطاب، والمؤشرات، والمعينات. وقد هيمنت على هذه المقاربة سيميائيات جريماس ونظرية التلفظ «البنفستية».

وقد اهتمت المقاربات الأوروبية، بصفة عامة، بإنتاج الدليل، والنص، وآليات الإنتاج، وبكيفية بناء الدلالة بغض النظر عن مرجعية النص الشعرى لأنها سلمت بالاستقلال الأنطولوجى للنص، وبدينامية النص، وانتظامه الذاتى، وإحالته على نفسه. وأما نموذج «بيرس» فهو يشمل كل هذا مع أخذه بعين الاعتبار جميع المرجعيات.

٢ـ المنار:

فى خضم عباب هذه النظريات وما تفرع عنها من منهجيات، نقترح إطارا جزئيا أو إن شئنا تصميما مجملا لدراسة النص بصفة عامة، ودراسة النص الشعرى المعاصر بصفة خاصة؛ والتصميم إذ يستفيد من برج بابل النظريات والمنهجيات فإنه تمرد عليها والتجأ إلى منارة يشرف منها على الخطاب الشعرى بدليله ومدلوله وداله وتدلاله ـ مرجعيته، ويطل منها على الأبعاد الأنثروبولوجية والشروط الإنسانية، ويقترح مفاهيم متدرجة حتى يتجنب الاختزال والإقصاء والإبعاد، وإذا ما وجد القارئ مفاهيم كثيرة فنرجو منه أن لاينظر إليها بعين الغضب، وإنما نلتمس منه أن ينظر إليها بعين رضا كليلة، لأن المفاهيم معالم تهدى الباحث إلى سواء الدقة فى الوصف، والصحة فى التأويل، وإلى مراعاة طبيعة الشعر العربى قديمه وحديثه ومعاصره. فالشاعر المعاصر يعيش فى عالمين: عالم قديم له كونه الثقافى، وعالم معاصر له مناخه الخاص المتجلى فى شروط سياسية واجتماعية وثقافية ذات حيثيات خاصة، وهو ينفعل بها ويفعل فيها بخطابه الذى يحمل رؤاه الملتزمة؛ فالشاعر العربى المعاصر ـ بصفة عامة ـ ليس عبثيا وليس عدميًا، وليس شعره مجرد إشباع ثقافى، وعلمى، وترف سياسى. وعليه، فإن نقل أية منهجية جاهزة لتحليل الشعر العربى المعاصر بها قد تسلب هذا الشعر رسالته وخصوصيته فى مجتمعات ذات خصوصية.

سيتخذ هذا المخطط معالمه الرئيسية من السيميائيات والدليلية، وتدقيقاته من علم النفس المعرفى ومن نظرية العماء؛ ويهدف ـ بكيفية أساسية ـ إلى إبراز التعالق بين كل عناصر الكون، ومنها التعالق بين عناصر النص. وإذا كان الأمر هكذا، فإن كل فوضى وراءها نظام، وإن الفوضى نفسها جميلة ومفيدة، وليست قبيحة وحشوية، وإنما هناك نقص فى المفاهيم لإبراز جمال النص الشعرى المعاصر وتماسكه واتساقه وانسجامه

ثانياً ـ منهاجية دليلية:

مستندنا الأساسى، إذن، هو بعض مفاهيم الدليلية التى هى الدليل، والمدلول، والدال، والتدلال ـ المرجع.

١ـ الدليل:

سنتبنى تعريف «بيرس» الذى يقول: «الدليل هو شئ مّا تسمح معرفته بمعرفة شئ آخر»[1]، وهذا التعريف يخول لنا أن نجعل أى شئ فى الكون دليلا إذا ماذهبنا أبعد مما هو ظاهر، ابتداء من الدليل الأكبر إلى أصغر دليل.

(أ) الكون الأكبر:

منحت الكون الأكبر فلسفات عالمة تراتبًا مبسوطًا فى الكتب المختصة، كما أن كثيرا من الثقافات الشعبية لها تصورات تراتبية؛ غير أن ما يهمنا هو استيحاء روح هذه التراتبية، ورصدها فى النص الشعرى؛ وهذه التراتبية ذات ثلاث درجات أو بنيات: بنية مجردة متسامية، وبنية إنسانية بما فيها من أنشطة جنسية ولغوية، وبنية طبيعية تتكون من الحيوان والنبات والجماد والمائع؛ على أنه فوق هذه البنيات ماهو متحكم فيها ونابعة منه؛ فهى، إذن، تنتمى جميعها إلى تلك الوحدة التى انبثقت منها. لذلك، فإن هناك علاقات وثيقة بينها وإن تباينت ظاهريا، وهى علاقات حاضرة من أرقى الكائنات إلى أحطها. والكائن البشرى ـ فى طفولته ـ كان يشعر أنه مندمج مع كل ما هو موجود فى الكون، والشعر الذى هو المعبر عن الطفولة وعن الفكر الشمولى يعكس هذه الإحيائية والطوطمية. وهكذا صار كل ما فى الكون حيا، وكل ما فيه من مخلوقات وكائنات متوازيا. وقد تحققت هذه الصفات والخصائص بوسائل تعبيرية مختلفة؛

لعل أهمها هى اللغة الطبيعية. واللغة الشعرية هى من هذا القبيل، فهى تجعل العرى والصلات وثيقة بين كل أثاث الكون جميعها، ووسيلة الجعل هى التشبيهات والاستعارات والمقايسات.

والإنسان ـ فى كل زمان وفى كل مكان ـ يحاول جهد استطاعته أن ينشئ العلائق والصلات حتى يمكن له أن ينتقل من مجال إلى مجال، وأن يوظف المعلوم للكشف عما هو مجهول، وأن يحقق الألفة بينه وبين محيطه؛ على أن هناك أطروحات أخرى تعتقد فى اللانظام، وفى الانقطاعات، وفى التشعبات، وفى التشظيات؛ ومع ذلك، فإن هذه الاعتقادات لا تمانع من وجود مبدأ منظم أو واحدى يتحكم فى جميع الكائنات والمخلوقات.

(ب) الكون الأصغر:

ضمن هذا الروح الذى يسلم بوجود مبدأ منظم وواحدى يضمن التعالق بين الموجودات نظرنا إلى بعض النصوص الشعرية المعاصرة متخذين من ديوانى الشاعر المصرى المعاصر رفعت سلام اللذين هما: (إنها تومئ لى) و(هكذا قلت للهاوية) أمثلة للبرهنة على صحة الفرض. وسنوظف مفاهيم متعددة لإثبات التراتب والتعالق تبتدئ بالتحليل بالمقومات وتنتهى بالأيقونات.

١ـ مؤشرات التعالق:

من يقرأ ديوان (إنها تومئ لى) تواجهه عناوين القصائد والمقطوعات؛ وهى عناوين متعددة، مثل: «حان»، و«قتيلا»، و«تهمى» و«رماد»، و«من»... وهذه العناوين تحتوى على أسماء وأفعال وحروف. وقد يظهر أن لاعلاقة بين هذه العناوين. ولكن القارئ حينما يربط العنوان بالقصيدة أو المقطوعة ويضعه فى سياقها، يمكنه أن يستخلص دلالة مشتركة بين كل القصائد والمقطوعات. والدلالة هى الهلاك. وهى دلالة لها ما يسندها فى نصوص (إنها تومئ لى)، و(هكذا قلت للهاوية). فالهلاك والهاوية والخراب والدمار... هى ما يهيمن على رؤيا الشاعر المأساوية والكابوسية.

٢ـ درجات التعالق:

إذا ما ثبت أن هناك تعالقات بين النصوص الشعرية، فإن التعالقات ـ مع ذلك ـ ليست فى مرتبة واحدة، وإنما هى فى مراتب متعددة. ومراعاة لهذه التراتبية فإننا نقترح عدة مفاهيم تستمد تسميتها من درجات التعالق. وعليه، فإننا سنعتبر التعالق مقولة يمكن أن تدرّج إلى المفاهيم التالية: التطابق، والتفاعل، والتداخل، والتحاذى، والتباعد، والتراصى. وهذه المفاهيم تهدف إلى إثبات التعالق داخل النص نفسه، وإلى إثبات تعالقه بجاره، وهذا التجاور هو ماسندعوه بالتعالق الخطى. على أننا حينما نستبدل بالخطية اللاخطية، فإننا حينئذ مضطرون إلى الجمع بين الأشباه والنظائر.. وتبعا لهذا، فإننا نقترح مفاهيم أخرى متدرجة؛ هى: التطابق، والتماثل، والتشابه، والتحاذى، والتشاكل، والمضاهاة.

(أ) العلاقة الخطية:

يحتوى ديوان (إنها تومئ لى) على قصائد ومقطوعات وشذرات، وكل واحدة منها لها فضاؤها ودلالتها مما يوحى باستقلال كل واحدة منها عن الأخرى، ولكن القارئ حين يتجاوز الظاهر والسطحى إلى العميق فإنه يجد علاقة وثيقة بينها.

لقد افترضنا قبل أن هناك ثلاث بنيات مترابطة ومتفاعلة؛ وهى البنية المجردة، والبنية الإنسانية، والبنية الطبيعية؛ وعناصر هذه البنيات لايخلو منها، كلها أو بعضها، نص. وإذا صح الفرض، فإن العلاقة بين البنيات ثابتة بين النصوص على المستوى الخطى مهما تباعدت المسافات المادية والمعنوية. وإذا ما ثبتت العلاقة بين القصائد فإن كل قصيدة يمكن أن تفسر بأخرى أو تشرح بها؛ فالقصائد، إذن، «تتشارح» و«تتفاسر»؛ وعليه، فإن كل قصيدة تشترك مع أخرى فى بعض العناصر، وتختلف معها فيها. ومن ثمة وجب تدريج العلاقات وترتيبها. ولهذا نقترح ما يلى:

١ـ التطابق:

ونعنى به أية قصيدة تتطابق مع أخرى فى شكلها وفى مضمونها، وهذا التطابق قد لا يتحقق إلا فى الاستنساخ.

٢ـ التفاعل:

مادمنا اعتبرنا القصائد تتشارح ويفسر بعضها بعضا، فلا ريب أن هناك تفاعلات فيما بينها. فالقصائد متفاعلة رغم الفضاء الفاصل والعناوين المتباينة. والقصيدة الواحدة تتفاعل عناصرها فيما بينها. إلا أن الرؤيا المأساوية والكوابيس جعلت الشاعر يستقى نصوصا معينة لخدمة الموضوعة الأساسية. هناك إشارات للحجاج ولأهل العراق، وذكر للقيامة والنفخ فى الصور.. إلخ، ولكن الصناعة الشعرية مارست مهارتها فيها فوجهتها لخدمة مقاصدها.

٣ـ التداخل:

نقصد به من الناحية الخطية مجاورة نص لنص يليه، أو قصيدة لقصيدة تليها، ولكن الدخول والمداخلة والتداخل لا تصل إلى درجة التفاعل، كما نعنى به من الناحية الذاتية ـ ذات النص، أو القصيدة ـ تداخل نصوص فيما بينها لخدمة رسالة مركزية. ومقياس التداخل هو إعلان كل «نص» عن انتمائه ووضعه الاعتبارى: الاقتباسات، والاستشهادات، والأمثال، والإجازات، والإجابات، والمعارضات. والتداخل يحتل حيزا كبيرا فى الشعر العربى، إلا أن الشاعر المعاصر المجيد لايكاد يشعر القارئ بتداخل النصوص لديه، فإذا ما اقتبس أو استشهد أو تمثل.. إلخ، فإنه غالبا ما تكون اقتباساته أو استشهاداته أو تمثلاته محورة ومقلوبة ومسخورا منها.

٤ـ التحاذى:

نهدف منه التنبيه إلى العلاقة بين النصوص المتجاورة والمتتالية، والتحاذى يكون إما معنى وإما مستنبطا؛ فهو معطى فى الشعر العربى المعاصر المعتمد على تفاعل الموضوعات وتداخلها ووحدة الرؤى، وهو مستنبط فى بعض الشعر العربى المعاصر والشعر الغربى العمائى الذى يكون مشتتا ومتشظّيًا، كما أنه مستنبط فى بعض الكتب الأدبية التى تجمع من كل فن طرفا.

٥ـ التباعد:

إلا أن هناك من النصوص ما يكون متحاذيا فضائيا، ولكنه يكون متباعدا بنية وانتماء ومعنى. ويمكن التمثيل للتباعد بكتب الأدب فى الثقافة العربية الإسلامية وببعض شعر ما بعد الحداثة. فكتب الأدب تحاذى النص الدينى للنص القرآنى، ولكنها تجاور أيضا بين آية قرآنية أو حديث نبوى وبين نكتة باردة، كما قد يحاذى حديث عن النوكى حديثا عن الحكماء والدّهاة... وأما أشعار ما بعد الحداثة فتحتوى على تشظيات وعماءات وهباءات.

٦ـ التقاصى:

قد يبلغ التباعد بين النصوص أقصاه، بحيث يكون هناك تباعد فضائى، وتباعد انتمائى، وتباعد دلالى ورسالى كما هو شأن المسافة بين «التطابق» و«التقاصى»، إلا أنهما ليسا إلا درجتين من سلم للمعانى وللقيم نابعة من «واحد»؛ مع افتراضنا التطابق أول درجات السلم العليا المتصلة بالمنطلق والتقاصى آخر درجة منه فإننا ننفى التقاصى الذى هو معنى الإبعاد والتناقض.

ب ـ العلاقة اللاخطية:

إذا تأكدت العلاقة الخطية بين النصوص ذاتيا وغيريا، مهما كان الكتاب أو الديوان، فإن هذه العلاقة تبرز أكثر حينما يتبنى المحلل طريقة لاخطية؛ بحيث يجمع بين الأشباه والنظائر بعد التحليل الدقيق. وعملية إثبات التعالق تتم عبر اقتراح بنية ذات عناصر ستة، وسندعوها بنية التطابق؛ وهى بنية مرجعية نقيس عليها. فإذا احتوى المقيس على ستة عناصر كان متطابقا، أو على خمسة كان متماثلا، أو على أربعة كان متشابها، أو على ثلاثة كان متحاذيا، أو على اثنين كان متشاكلا، أو على واحد كان متضاهيا.

هذه العملية التدريجية لدرجات التعالق اللاخطى تصح إذا روعى منطوق النصوص فقط. وأما إذا روعى المنطوق والمسكوت عنه بقيام الباحث باستنباط عام أو باستنباط استصحابى، فإن البنية المقيسة تصير متطابقة مع البنية الوالدة إن لم تكن بالفعل فبالقوة. إلا أن الشعر المعاصر الذى ينبع من التجربة الفردية الأصيلة لايسمح بهذه الإجراءات الآلية التى توظف بنجاح فى المجالات المنطقية والميادين الرتيبة.

البنية التى نقترح بعد التوليف بين البنيات الثلاث؛ هى:

البنية / اسم القصيدة	المجردات	الإنسان	الحيوان	النبات	الجماد	المائع	نوع العلاقة
قصيدة «هكذا قلت للهاوية»	+	+	+	+	+	+	التطابق
قصيدة «حان»	+	+	+				التحاذى
قصيدة «قتيلا»	+	+		+	+		التشابه
قصيدة «نهى»	+	+	+			+	التشابه

تلك أمثلة من استخلاص العلائق ودرجاتها، ويمكن للباحث أن يعدد التطبيقات حتى يتمكن من إيجاد كل الدرجات وكل العلائق، وهو واجدها فعلا.

(جـ) درجات الدليل:

يتبين مما اقترحناه من مفاهيم لإثبات أنواع العلائق بين النصوص ودرجاتها أنه قام على نوع من القراءة والتأويل، وهما قراءة وتأويل لم يكونا على درجة واحدة من حيث الجهد لاستخراجهما من الدليل، فهناك الدليل الواضح، وهناك الدليل المعتم. ولذلك يخطئ من يسلم بأن اللغة شفافة، وكذلك يخطئ من يعتبر أن اللغة عماء وأن الخطاب حجاب. وتجنبا للأخذ بأحد الطرفين دون سواه، فإننا نقترح درجات الدليل من حيث طبيعة معناه؛ وهى الدليل الواضح، والدليل البين، والدليل الظاهر، والدليل المحتمل، والدليل الممكن، والدليل العمى؛ على أننا لن نقصر الدليل على معناه المتداول، وإنما سنجعل القصيدة دليلا، بل النص الطويل دليلا.

١ـ النص الواضح:

نقصد به ما لايقبل التأويل من الكلام بإطلاق، مثل الأوامر والنواهى مهما كان مصدرها، ولتكن أوامر الضباط أو الأطباء أو المدرسين، ولكن حسب قواعد وأعراف وشروط؛ ومن الشطط فى القول أن نعتبر أوامر هؤلاء ونواهيهم ملتبسة أو حاجبة. بل إن النص الشعرى يستحيل أحيانا إلى نص واضح الدلالة لايحتاج إلى تأويل. والشعر المعاصر نفسه قد يكون معنى بعض نصوصه واضحا كأن يدل العنوان عليه، مثل قصيدة «مراودة» من ديوان (إنها تومئ لى)، كما أن المحلل إذا ما اهتدى إلى رؤيا الشاعر المركزية فإن نصوصه تصير ذات دلالة واضحة.

٢ـ النص البين:

وإذا كان النص أقل وضوحا، فإننا سنمنحه تسمية «النص البين»، حيث يدل فيه مؤشر العنوان والمعجم وقرائن أخرى على معناه؛ مثل قصيدة «انطفاء»، وعناوين الدواوين نفسها: (هكذا قلت للهاوية)، (وردة الفوضى)، و(إنها تومئ لى)؛ ومع أن هذه العناوين تكون محتملة لمعان أخر، فإن دلالتها تكون أبين فى جهة من الجهات دون سواها.

٣ـ النص الظاهر:

قد يتردد المؤول فى اختيار معنى هذه المعانى المتعددة، ولكنه ـ باعتماد على مقتضيات السياق وعلائق المساق ـ يميل بالمعنى إلى جهة البيان؛ لأن هذه الجهة أظهر من غيرها. مثلما هو الشأن فى قصيدة «أرق»، فقد تداخلت الدلالات فيها، ولكننا أظهرنا الدلالة الجنسية على ما سواها.

٤ـ النص المحتمل:

النص بصفة عامة، والنص المعاصر بصفة خاصة غالبا ما يعتم على بعض الدلالات المؤسسة للنص نفسه، خصوصا الدلالة الجنسية؛ ولعل قصيدة «بيننا» تصلح مثالا فى هذا الصدد. فقد أبرزت الدلالة الحيوانية والدلالة المائعة، والدلالة اللغوية وغطت الدلالة الجنسية التى لا يتوصل إليها إلا بعد التأويل، وإلا بعد الغوص فى أعماق اللغة، ولربما كانت هى المتوخاة فى القصيدة.

٥ـ النص الممكن:

غير أن استخراج المعنى من النص أو منح النص معنى مشروعا قد يكون أعسر مما تقدم؛ فقد لا يظهر فى القصيدة إلا مؤشر واحد قد يوجه نحو دلالة ما فى قراءة، وقد يوجه نحو دلالة أخرى فى قراءة ثانية. وقصيدة «دينا» مثال لهذا، فقد يحتار القارئ فى ضبط عنوانها، فإذا ضبط الدال بالفتح كان للقصيدة دلالة على بعض أنشطة الإنسان الدنيوية، وإذا ضبط الدال بالكسر كان للقصيدة دلالة على بعض أنشطة

الإنسان الدينية؛ ولكن ورود كلمة «النبى» مؤشر يرجح الدلالة الدينية المصاحبة بالدلالة الحيوانية.

٦ـ النص العمى:

إلا أن هناك حالة قصوى من النصوص تقابل حالة النص الواضح، وهى «النص العمى»؛ وهذا النص يقدم مؤشرات عديدة تتداخل فيما بينها وتتشابك حتى تصير عبارة عن متاهة متعددة المسالك، فلا يدرى الذى يريد أن يخرج منها أية طريق يسلك. والنص نفسه يكشف عن حاله بكلمة «عماء»، أو «هباء» أو «فوضى»، كما فى «الأبيات» التالية:

ـ صرخة صخرية مغروسة فى مفرق العماء.

ـ أنا سيد الهباء.

ـ متاهة.

مسكونة

بالغامض المضىء.

ـ منذور للرمادى الصفيق.

ـ مساحة منذورة للغامض الرمادى.

٢ـ المدلول

(أ) آليات التأويل:

نلاحظ من خلال هذا الترتيب أننا تدرجنا من طرف أول، هو النص الواضح إلى طرف أقصى هو النص العمى؛ وقد اقترحنا هذا الترتيب والتدريج؛ لأن النصوص اللغوية من حيث دلالتها على معناها ذات مستويات متعددة، وهذه المستويات موجودة قديما وحديثا، ومع ذلك: فكل نص معرض للتأويل وقابل له، ومن ثمة وجب اقتراح استراتيجيات لتأويل النص قد توظف كلها أو جلها.

نعلم أن هناك تيارين متقابلين فى النظر إلى تعابير اللغة الطبيعية؛ أحدهما تيار ما بعد الحداثة، وثانيهما تيار علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى، وما بين هذين التيارين اتجاهات أخرى. لقد أنبأ تيار ما بعد الحداثة الناس بموت الاستقراء والاستنتاج؛ لأنهما يتطلبان اتجاه التاريخ نحو خلاصة ـ وجهة ـ معينة، ويقتضيان تراكما للمعلومات. أى أن «الاستقراء والاستنباط ناتجان عن توال للقضايا عبر الزمان»(٢)، بمعنى أن اتجاه التاريخ وتراكم المعلومات يتحققان فى النصوص التقليدية الرتيبة التى تكفى معرفة نماذج منها ليمكن التنبؤ بمضمون النصوص المماثلة لها، ومعرفة عنصر واحد منها يؤدى إلى استنباط العناصر الأخرى. وأما النصوص المعاصرة فهى فردية تقول ما لم يقل قط. ونظرا لفردانيتها فلا يصح فيها الاستقراء والاستنباط؛ لأن قراءتها وتأويلها يعتمدان على التجربة الفردية أيضا. إلا أن هذا التيار لم يقدم آفاقا للقراءة والتأويل وإنما استند إلى التذوق وإلى مفاهيم فلسفية ظواهرية، أو مفاهيم علمية تقول بالتفرد، وبالانقطاع، وباللعب اللغوى.

وأما التيار الثانى فهو معيارى تجريبى يستفيد من علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى لقراءة النصوص وتأويلها. وهذا التيار يوظف استراتيجية الاستقراء والاستنباط. وقد صاغ مفاهيم عديدة مثل الأطر والمدونات والخطاطات والنماذج الذهنية. وهذا التيار يهيمن فى العمليات التعليمية وفى مجال المعلوميات بصفة عامة.

بين هذين التيارين مواقف قرائية وتأويلية متعددة؛ مثل السيميائيات والدليليات والتأويليات، تستفيد من التفكيكيات حينا ومن المعرفيات حينا آخر، ومن نظرية الكوارث، ونظرية العماء حينا ثالثا.

لقد انطلقنا من استنتاج هو أن هناك ثلاث بنيات مندغمة يتمحور حولها أى نص: بنية فوق إنسانية، وبنية إنسانية، وبنية طبيعية. وهذا الاستنتاج لم يوضع وضعا، وإنما استنبط من النصوص نفسها بعد عناء القراءة والتأويل وتجميع الأشباه والنظائر. حقا، إن الشعر المعاصر يوحى بموت الطرق التقليدية فى الإبداع وفى القراءة والتأويل معا. إذ قلما يكون عنوان القصيدة دالا على مضمونها ودلالاتها، وقلما يكون المعجم حقولا دلالية منسجمة، وإنما تكون هناك مفردات مبعثرة ومبددة تجعل الموضوعات تتداخل وتتراكم. إلا أن من يريد أن يستخلص النظام من الفوضى، وأن يضفى على الظواهر صفات المعقولية، فلابد له أن يوظف الآليات المؤدية إلى النظام والانتظام والمعقولية، وأن لا يكتفى بشعار موت الاستقراء والاستنباط؛ فإذا كان هذا الشعار يريح من عناء

التفكير والتدبير فإنه لن يقدم البحث العلمى، وينمى الرغبة فى الكشف عما وراء الظاهر، ولن يتجاوز لذة القراءة إلى لذة التنظير.

(ب) استراتيجيات التأويل:

تجنبا لما يطرحه الاستقراء والاستنباط من حمولة منطقية، فإننا سنتجنب استعمالهما ونستبدل بهما تسميات أخرى شائعة فى علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى؛ وهى الاستراتيجية التصاعدية والاستراتيجية التنازلية، ويضاف إليهما الاستراتيجية الاستكشافية والاستراتيجية التقييسية.

١ـ الاستراتيجية التصاعدية:

تبتدئ هذه الاستراتيجية من فهم الكلمات والجملة ثم إلى فهم جملة أخرى تليها ثم ربط الجمل بعضها ببعض إلى نهاية النص. وقد توظف هذه الاستراتيجية فى فهم القصيدة الواحدة، ثم قد تتخذ هذه القصيدة بمثابة الكلمة أو الجملة تفسر فى ضوئها القصيدة والقصائد الأخرى؛ أى اعتبار الديوان كله نصا شعريا، وهو كذلك.

فى ضوء هذه الاستراتيجية يمكن قراءة قصائد ديوان (إنها تومئ لى) مبتدئين بالأولى فإلى ما يليها. والقصيدة الأولى تتحدث عن الصرخة التى هى بمثابة كائن طائر رامز للهلاك. ودلالة الهلاك أكدتها قصيدة «قتيلا»، ثم «تهمى»...

٢ـ الاستراتيجية التنازلية:

تبعا لتعبير قصائد ديوان (إنها تومئ لى) عن «الهلاك»، و«الموت» ومارادفهما، فإن أية قصيدة منه نعتبرها تدل على هذه «الموضوعة» وعناصرها؛ أى أننا نستعمل الاستراتيجية التنازلية باعتماد على المعارف المخزنة فى ذاكرتنا. ومفاهيم علم النفس المعرفى اقترحت لهذه الاستراتيجية مفاهيم عديدة؛ مثل الأطر والمدونات والخطاطات والنماذج الذهنية؛ يمكن التدليل على نجاعة هذه الاستراتيجية بأية قصيدة من الديوان المذكور دون سابق اختيار. وهكذا، فإن قصيدة «أرق» تتكلم عن «الطيور» و«الصقر»، ونذكر أن قصيدة «صرخة» تتحدث عن طائر؛ فهما ـ إذن ـ تشتركان فى هذه الموضوعة على الأقل؛ ويفترض هذا الاشتراك فى باقى قصائد الديوان.

٣ـ الاستراتيجية التقييسية:

بيد أن الاستراتيجية التصاعدية إذا كانت مكلفة فى فهم قصيدة ما، فإنه يمكن التخلى عنها، وبالتخلى عنها لا يمكن أن تستجمع عناصر ثابتة تكون أساسا لانطلاق الاستراتيجية التنازلية، ومن ثم يجب اللجوء حينئذ إلى الاستراتيجية التقييسية، وتعنى هذه الاستراتيجية توظيف ماهو معلوم لفهم ماهو مجهول، والخبرات السابقة لفهم الأوضاع المستجدة.

يمكن التمثيل لها بقصيدة «برىء». ليس فى هذه القصيدة ذكر لأى طائر، ولكنها مادامت تنتمى إلى النص نفسه، ومادامت هناك خبرة فى تحليل قصائد من النص نفسه، وهى قصائد تحتوى على بنيات إنسانية وطبيعية ومتسامية، فإن هذه القصيدة تقاس ـ لفهمها ـ على القصائد السابقة، وهذا التقييس ليس خاطئا، إذ هناك عناصر كثيرة جامعة بينها وبين غيرها من القصائد فى نص الديوان، وهى الحديث عن الإنسان، والمائع، والنبات، والزمان.

بيد أن هذه العملية التقييسية تكون سهلة حينما تنتمى القصيدة إلى النص نفسه، ولكنها تصير صعبة إذا كانت القصائد من نصوص مختلفة، إلا أن هذه الصعوبة يمكن التغلب عليها باعتبار نصوص الشاعر جميعها نصا واحدا، ونصوص الشعر المعاصر نصا واحدا. وهكذا، ما دامت هذه الاستراتيجية مؤسسة على ماعلم. وعليه، فإذا ما تعسر على قارئ ما فهم قصائد (هكذا قلت للهاوية)، فإنه يمكن أن يستثمر تجاربه التى اكتسبها من قراءة (وردة الفوضى الجميلة)، ومن (إنها تومئ لى)، أو من تجاربه مع الشعر المعاصر أو الشعر بصفة عامة لحلّ مشكله.

٤ـ الاستراتيجية الاستكشافية:

إلا أن القياس يبقى مجرد قياس، فهو إذا كان يجمع بين الأشباه والنظائر فإنه يبعد عناصر من المقيس أو المقيس عليه، وقارئ النص مطالب بأن يتعرف الاختلافات أيضا، وقد تكون هذه الاختلافات هى جوهر النص، كما أنّ القياس قد يكون سطحيا، وقد يكون خاطئا. لذلك لا مفر من اللجوء إلى الاستراتيجية الاستكشافية، ولعلها مطلوبة للولوج إلى عالم

الشعر المعاصر. قد يكون من الحيف اقتسار القارئ أو المؤول على التقييس لإدراك أبعاد قصائد «عكازات المهاوية»؛ حقا، إنها تشترك مع غيرها فى البنيات وفى الموضوعة العامة، ولكن لها خصوصيات واحتمالات يجب الكشف عنها والاهتداء إليها، والترجيح بين تلك الاحتمالات؛ ومع ذلك، يمكن اعتبار الاستراتيجية التقييسية بمثابة فروض للاستراتيجية الاستكشافية.

٥ـ الاستراتيجية الاستلزامية:

تلك استراتيجيات أربع: اثنتان تشتركان فيما يمكن أن نسميه بالاستراتيجية الاستلزامية، ونقصد بها أن فهم النص يستلزم فهم جملة، وفهم جملة يحتاج إلى فهم جملة سابقة، وفهم الجملة يستلزم فهم الكلمة؛ والاستراتيجيتان هما التصاعدية والاستكشافية. وقد فرقنا بين الاستراتيجيتين باعتبار أن التصاعدية تتعلق بما وضح من الكلام أو غمض، فى حين أن الاستكشافية خاصة بالنصوص المغلقة.

٦ـ الاستراتيجية الاستنباطية:

وأما الاثنتان الأخريان؛ أى التنازلية والتقييسية فإنهما تشتركان فى الاستراتيجية الاستنباطية، إذ يشترك كل منهما فى توظيف ما يعرف لإدراك ما يجهل، أو وضع أوضاع وإرجاع النصوص إليها؛ مثل وضعنا للعلاقات الثلاث وجعلها متحكمة فى النصوص الشعرية.

(جـ) درجات التأويل:

إن ما هدفنا إليه من وضع مفاهيم تثبت علائق القصائد الشعرية، ومفاهيم ترصد درجات معانى النص، ومفاهيم تضبط استراتيجيات القراءة، هو أن نستخرج الدلالة العامة للنص؛ وهذه الدلالة العامة سنقترح تسميتها بـ«القلب»، قلب المعانى السائدة، وقلب القيم المتداولة، وقلب تراتب جمل القصيدة؛ إلا أن هذا القلب درجات، وباعتبار تدرجه فإننا سنقترح مفاهيم خاصة بدرجاته «المنطقية»، ومفاهيم متعلقة بالدرجات الدلالية.

١ـ الدرجات «المنطقية»:

تتبنى المنهجيات السيميائية الحديثة علاقات منطقية إنسانية، وهى علاقات تناولها الباحثون من حيث انتمائها ومن حيث عددها ومن حيث أدوارها؛ وما يهمنا نحن هو أن نوظفها فى النص الشعرى وأن نجعلها تقوم بأدوار «طبيعية»، وهذا التوظيف الدينامى اضطرنا إلى بعض التعديل لقانونيتها؛ والعلائق هى:

(أ) مافوق التناقض:

ونفترض أنها تكون بين تيارين ثقافيين متناقضين. فالشعر المعاصر، خصوصا الشعر المنتمى إلى ما بعد الحداثة، قلب أو نقض كل القيم والمعانى المتداولة فى أشعار من سبقوه، حتى إذا كانت قيم ومعانى الشعراء الرومانسيين.

(ب) التناقض:

ولكن هناك درجة أقل من «مافوق التناقض»، وهى التناقض، وهو يتجلى على مستوى الفقر ومستوى الجمل ومستوى المفردات. ومن الأمثلة التى يمكن أن تتخذ مثالا للتناقض قصيدة «لى» من ديوان(إنها ترمىء لى) حيث يقع التناقض بين: الليل/ الصباح. تقول القصيدة:

فى الليل
ينبت لى جناح من غبار
....
وفى الصباح
أبتنى بيت الفرار

كما يوجد تناقض بين: الصباح/ المساء، فى قصيدة «نهاية»:

كنت فى الصباح جحرا،
أو شجرة .
....
وفى المساء :
أقتفى نهايتى المنتظرة .

وأما التناقض على مستوى الجمل فهو متعدد، نمثل له بما ورد فى قصيدة «التقاء»:

يلتقيان
لا يلتقيان

وأكثر منه ما يحدث من تناقض بين المفردات.

(جـ) التضاد:

نقصد به أن طرفين يشتركان فى بعض الصفات ويختلفان فى أخرى، وإذا كان الأمر هكذا، فإن كل جملة أو قصيدة تتضاد مع أخرى. وينتج عن القصد الذى توخيناه أن هناك تكاملا بين الطرفين (طرف + طرف)، أو أن هناك رفعا للطرفين. فى ضوء هذه التكاملية يجب أن ينظر إلى الجمل وإلى القصائد. وإذ إنه من السهل الإتيان بأمثلة، فإننا سنكتفى ببعض الأبيات:

وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية

خلفى أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء

(د) شبه التضاد:

وهناك علاقة أخرى غير علاقة التكامل أو الرفع، تلك هى علاقة الشوب، وتدعى اصطلاحا بـ «شبه التضاد»، وتعنى الشوب بين طرفين، أو الامتزاج بينهما، وقد تؤدى إليه الطبيعة أو الثقافة. فمما تؤدى إليه الطبيعة الاحتضار الذى يكون فيه الكائن الحى بين الممات والمحيا.. أو تؤدى إليه الثقافة، مثل الجمع بين البياض والسواد. ويسود الشوب والخلط والامتزاج فى الأوضاع الموفقة والغامضة. وقد أمحت كثير من قصائد ديوان (إنها تومئ لى) إلى هذا الوضع؛ جاء فى قصيدة «تأوى»:

برهة غامضة

مساحة منذورة للغامض الرمادى

(هـ) الانتماء إلى التناقض:

ونعنى به ما كان معناه أدخل فى «التناقض» من غيره من الحدود. وإذا كان «التناقض» من أقوى درجات القلب فإن ما ينتمى إليه يحتوى على نسبة كبيرة منه. يمكن أن نتخذ أمثلة له من قلب تعابير معينة أو قلب بعض مكوناتها، وبطبيعة الحال، فإن التعابير المقلوبة تكون سابقة على القالبة. جاء فى (هكذا قلت للهاوية):

هكذا

قلت للهاوية افتحى لى،

وامنحينى خيولك الذهبية،

واتسعى لى

....

هكذا

قلت للهاوية اتسعى لى،

وامنحينى خيولك الذهبية،

واتركينى فى العراء

مثال آخر:

أمشى خطوات من نسيان

لا يصحبنى أحد : أرفسه إلى وراء

وأشعل النار فى المسافات السابقة.

....

لا بأس ـ إذن ـ أن أشعل النار فى الأغصان،

وأمشى خطوات من نسيان

(و) الانتماء إلى التضاد:

وهو ما يكون معناه أدخل فى «التضاد»، ولكنه أقل درجة من «الانتماء إلى التناقض» من حيث قوة المبنى والمعنى، مع أنه يعتمد على آلية القلب نفسها؛ ومثاله:

قلت لها : أنت هوة

وأنا حجر

....

أنت هوة

أنا طلقة عابرة

ومثال آخر:

اقتفى ظلى على مياه النعاس

على مياه النعاس اقتفى أثرى

٢ ـ الدرجات الدلالية:

تلك علائق منطقية «ضبابية» اقترحناها على النص الشعرى فتقبلها؛ وهى ما فوق التناقض، والتناقض، والتضاد، وشبه التضاد، والانتماء إلى التناقض، والانتماء إلى التضاد، وقد اقترحنا ما يضاهيها من درجات معنوية، وهى:

(أ) الاحتقار:

إن ما يهيمن على الشعر العربى المعاصر هو احتقاره غيره: احتقار الفاعلين والإيديولوجيات والشعارات، ولكل ما أدى إلى الهاوية؛ أى أنه احتقار لثقافة كاملة شاملة. والأمر أوضح من أن يمثل له.

(ب) الاستصغار:

ولكن إذا كان الاحتقار عاما شاملا، فإن هناك درجة أقل منه، هى «الاستصغار»؛ إذ هو متعلق ببعض الفاعلين المجتمعين، وببعض الممارسات الفكرية: «الثيران الليلية»، «الكلاب السعرانة»، «الملتصقون بحذاء المؤسسة»؛ ولعل ديوان (هكذا قلت للهاوية) يحتوى منه حظوظا وافرة.

(جـ) الاستهزاء:

إلا أن هناك مقطوعات وأسطراً وجملا تكون أقل حدة من الاستصغار؛ وهذه الدرجة من القلب دعوناها بـ «الاستهزاء»؛ وأمثلته كثيرة؛ منها:

وأعبر الأطلال والركام مرحا
ـ «عمتم مساء أجمل الفرسان!
أين راحت خيولكم الشاهقة؟
يا لها من ذئاب عارمة!»

(د) السخرية:

كما أن «الاستهزاء» قد تقل حدته فيتحول إلى «سخرية». ومع افتراضنا لترتيب السخرية هذا فإنها هى الأكثر على مستوى التعابير الشعرية المعاصرة؛ إذ لا يكاد تعبير يخلو منها، ولكنها تحصل فى مستوى التعابير الجزئية لا على مستوى المقاطع أو الرؤى؛ ومن أمثلتها:

حجر من الماء اللذيذ
حقل من سهر
مرآة من حجر
وردة الخطر

إنها تعابير جمعت بين مقولات لغوية مختلفة وحقول دلالية متعددة فارتكبت قلبا فى الأعراف اللغوية والدلالية والقيمية. وقد تنبه قدماؤنا إلى مثل هذا فأسموه بـ «الاستعارة التهكمية»، وأتوا لها بأمثلة: «بشرهم بعذاب أليم»، «ذق إنك أنت العزيز الكريم».

(هـ) الهزل:

وقد تتدانى درجة السخرية فتصير هزلا جامعا بين ما هو جدى وما هو لعبى كالتعبيرات التى هى من هذا القبيل:

يمشى مرحا يغنى للخسارات القديمة.
ويصفر النشيد الوطنى
وهو سادر فى النشيد
وهاهم الملوك الغابرون جاءوا فى العربات الذهبية ذات الأجراس بعد أن ذهبوا حفاة عراة منبوذين.

(و) الدعابة:

وقد يمزج الشاعر بين الهزل والاستهزاء مع قسط وافر من الهزل، فيكون أقرب إلى السخرية، وقد يأخذ حظا مهما من الاستهزاء فيكون المعنى أقرب إلى الاستصغار، ولكن غالبا ما يتم المزج بين الطرفين فينتج معنى مشوب مزيج من السخرية والهزل مكتسب كيانا خاصا، وسندعوه بـ «الدعابة»، والشعر العربى مليء بها، وكذلك الشعر المعاصر.

يتبين مما تقدم أن ما يهيمن على دلالة الشعر العربى المعاصر هو هذه الرؤيا القدحية الشاملة ذات الدرجات المختلفة، وهى رؤيا لايدل عليها المضمون وحده، ولكن الشكل يرسم قسماتها أيضاً.

٣ ـ الدال:

إن الشكل دال على مدلوله، وهما قصديان فى الشعر عموما، وفى الشعر المعاصر خصوصا، إذ القصائد أيقونات ومؤشرات ورموز تصير أيقونات بدرجة ما؛ وإن قارئ دواوين (وردة الفوضى الجميلة) و(إنها تومئ لى) و(هكذا قلت للهاوية) يلفت انتباهه شكل إخراج القصائد، ومهما كانت وراء الإخراج ضرورات الطبع، وأيدٍ وأفكار غير يدى الشاعر وفكره فإن القارئ لا يعبأ بذلك، و«يقتل» الشاعر والمخرج ولا

يكترث بالضرورات المتعددة وينظر فى النص على ما هو عليه ليؤول دواله.

لحسن الحظ، فإن الدال يتحدث أحيانا عن نفسه فيصف نفسه بـ «الموضى الجميلة»، أو بـ «الإيماء» أو بـ «الهاوية». وقد ورد فيه ذات مرة:

متاهة

مسكونة

بالغامض المضىء.

وهذه الازدواجية هى التى تحكم النص الشعرى على مستوى الشكل أيضا، فهو يكون أحيانا منظما، ويكون أحيانا أخرى مشتتا، ويكون منتظما تارة، ويكون مبدداً تارة أخرى، وقد يكون عبارة عن عماء، ولكن يمكن استخلاص نظام من ذلك العماء.

(أ) البياض/ السواد:

تتجلى هذه الازدواجية فى البياض والسواد وفى التفاوت بين طول الأسطر وقصرها، وبين دقة الحرف وغلظه. وسنركز على جدلية البياض والسواد؛ وجرياً على عادتنا فإننا سنضع مفاهيم لضبط هذه الجدلية، والمفاهيم هى السواد الكبّار، والسواد الأكبر، والسواد الكبير، والسواد الصغير، والسواد الأصغر، والسواد الصّغار. ويقابلها البياض الكبّار، والبياض الأكبر، والبياض الكبير، والبياض الصغير، والبياض الأصغر، والبياض الصّغار.

نقصد بالسواد الكبّار السطر الذى يتجاوز ست كلمات، وأما ما كان فيه خمس فأكبر، وأربع فكبير، وثلاث فصغير، واثنتان فأصغر، وواحدة فصّغار، وإن الأمر بعكس ذلك فى البياض، فالسطر الذى فيه كلمة واحدة يهيمن فيه البياض الكبّار. والذى فيه اثنتان يسيطر فيه البياض الأكبر والذى فيه ثلاث كلمات البياض الكبير والذى فيه أربع كلمات البياض الصغير، والذى فيه خمس كلمات البياض الأصغر، والذى فيه ست كلمات البياض الصّغار؛ يمكن التمثيل لكل ما سبق بقصيدة «قتيلا»:

على خاصرة الأرض، أمضى

جميلا

كفّاى: فارغتان

قلبى: شاسع للطعنة المفاجئة.

فكل شئ يشبه الشبق المراوغ: لى.

ولى: شجر أعلمه الكتابة والغناء.

ثم

أمضى عنه

- على خاصرة الأرض -

قتيلا.

ولعل الديوان الذى يمثل جدلية البياض والسواد هو (هكذا قلت للهاوية)؛ إذ تبتدئ القصيدة الأولى فيه بكلمة واحدة فكلمة واحدة أخرى، ثم تتوالى الجمل الشعرية يفصل بين بعضها بعض بياض، ثم يعيد الكلمة الثانية المنطلق منها:

قتلونى

فانفرطت

قطارات تعوى ......

....

....

وانفرطت

ثم يأتى بعد هذا جمل قصيرة مكتوبة بخط غليظ، وكأنها عبارة عن خلاصة مركزة:

تلك آيتى

ولاغفران

وقصائد هذا الديوان مليئة بهذه التقنية؛ أى البداية بكلمة واحدة ثم تنفرط الجمل الشعرية ثم يأتى التركيز فى فضاء ضيق، ثم يتلوه انفراط ثم يردفه انكماش وتركيز. وهكذا فى تناوب مستمر.

وقد قلنا: إن القصائد كانت تكشف عن مضمونها وشكلها، وقد قدمنا أمثلة، وها نحن الآن نأتى بمثال آخر؛ تقول قصيدة «مسافة».

مسافة شائكة:

دم ، وصديد ، كسرة حامضة من سماء
جنية تعدو على ماء ، وأسراب الوساوس
تكسر النسيان ، فى الماضى ستتسع الليالى

....

....

دخان جرى»

هكذا وظف الشاعر دال البياض والسواد، ودال الطول والقصر، ودال الدقة والغلظ. كما أنه وظف التشتت والانتظام على مستوى الجمل ومستوى المفردات ومستوى الأصوات؛ وأغلب قصائد الشاعر محكومة بهذه الثنائية، فقد تناوبت هذه المظاهر فى (وردة الفوضى الجميلة)، وجاءت بعد القصائد والمقطوعات فى (إنها تومئ لى) شذرات «مرأة الظل.. مرأة.. لى»، وتلت القصائد المتراكمة فى (هكذا قلت للهاوية) أسطر نحيفة أو غليظة، وجاء على أثر بعثر الأصوات تجميعها، كما هو الشأن فى المثالين التاليين:

مثال أول:

ولا لى طلل أطويه فى طيات طاعتى الوطيئة.

مثال ثان:

وأرمى لكم قافية طرية سهلة الهضم وأستل مينية
سما وسيفا وسوطا وسهما لأسومكم سوئى
وسيئاتى أوسوس لكم وأسوسكم بسخطى
فتسلمون لى سنة من سهام أو نعاس.

(ب) التوازى/ اللاتوازى:

قد يكون من الغريب الحديث عن التوازى فى النصوص الشعرية المعاصرة التى تظهر مشتتة مبعثرة أو متراكمة بعضها فوق بعض، وخصوصا إذا ما أخذنا فى الاعتبار التعريف الشائع للتوازى؛ أى تشابه البنيات واختلاف فى المعانى، ولكن علينا أن لا ننخدع بالظاهر، وأن نبحث عن النظام والانتظام فى الفوضى والتشتت، وتجلياتها فى التوازى وفى اللاتوازى. وللجمع بينهما علينا أن لا نأخذ مفهوم التوازى بالاعتبار المتقدم، وإنما علينا أن نقترح مفاهيم متدرجة؛ وهذه المفاهيم؛ هى التوازى الظاهر، والتوازى الخفى.

١ ـ التوازى الظاهر:

نقصد به التوازى الذى نراه بأعيننا فى فضاء الصفحة، وسنحدده بأنه ما تكافأت بنيته ومعناه تكافؤا كليا أو جزئيا. إن هذا التحديد يحتم التدريج والترتيب.

(أ) التوازى «المتطابق»:

وهو ما «تطابقت» بنيته ومعناه من جهة النظر البصرى، وأما من جهة النظر الفكرى والواقعى، فإن التطابق عسير المنال وعزيز الوجود؛ ومن أمثلته:

ـ على خاصرة الأرض
ـ على خاصرة الأرض

....

ـ أهشها
ـ أهشها
ـ قطرة
ـ فقطرة

....

ـ أنتظر
ـ فأنتظر

(ب) التوازى المتماثل:

وهو ما تماثلت بنيته واختلف بعض معناه؛ مثل:

ـ تحط فوق شعرى

- تحط فوق قلبى

....

- صفصافها يموء فى جسدى
- صفصافها يغوص فى صدرى

....

- ولى - فى كل آن - جلوة
- ولى - فى كل آن - صبوة

(جـ) التوازى المتشابه:

وهو ما اختلفت بعض بنيته وبعض معناه؛ مثل:

- كنت ألهو برماد الوقت، وقتا.
- وألهو فى سماء من هشيم

....

- طائر من الهروب والكلام،
- طائر من الفخار يهوى من سماء مرة...

(د) التوازى المتشاكه:

وهو ما اختلف فى كثير من بنيته وفى كثير من معناه؛ مثل:

- بيننا احتضار مرجا
- بيننا عصف وبيل

....

- تأوى إلى جسدى طيور البحر...
- ترتوى البحار من دمى

(هـ) التوازى المتشاكل:

وهو ما اختلفت بنيته واتفق فى بعض معناه؛ وهو كثير جدا، إذ يمكن التعبير عن معنى واحد بأشكال مختلفة؛ ومثاله:

- خنجر يرف - فى الهواء - رفتين.
- يهوى على سهوى.

....

- تأوى إلى جسدى طيور البحر،

والصبايا.

و - التوازى المتضاهى

وهو ما اختلفت بنيته ومعناه، وهو عزيز ونادر إذا التمس ضمن القصيدة الواحدة، أو النص الواحد؛ ونعنى به ما كانت فيه درجة ضئيلة من التكافؤ؛ مثل:

- كفّها فى كفى اليمنى
- وسماء تمطر الأرق النحيل

....

فكيف شبت بين كفّينا

نخيل من عويل

تلك هى درجات التوازى الظواهر ؛ وهى التوازى المتطابق، والتوازى المتماثل، والتوازى المتشابه، والتوازى المتشاكه، والتوازى المتشاكل، والتوازى المتضاهى. وهذا التدريج يؤكد جدلية النظام والفوضى، والانتظام والتشتت فى الخطاب الشعرى. فما يضمن النظام والانتظام هو وجود درجة ما من التكافؤ، وغير وجود تكافؤ حق يوحى بشئ من الفوضى؛ إلا أن التكافؤ قد يبرز إذا التجأنا إلى التقديم أو التأخير أو التقدير، وحينئذ لا تراعى الخطية، أو تزال اللاخطية. ولنضرب له بثلاثة أمثلة:

١ - صرخة تحط - فى الصباح - فوق شباكى

(صرخة) تحط (- فى الصباح -) فوق شعرى

(صرخة) تحط (- فى الصباح -) فى قلبى

أهشها

أهشها

أقول

٢ - قطرة من الصمت تفصل بين نافذتين على هاوية

وهاوية من اختلاف الوقت تفصل بين
سماءين على جثة عارية
وجثة من اشتعال الوقت تفصل بين
منتشرين على مقبرة خالية
يلتقيان
لايلتقيان

٣ ـ وهذا مثال أزيلت خطيته بإعادة كتابته:

قطارات تعوى
قبائل مدججة
جرة مقلوبة
......

٢ ـ التوازى الخفى:

إلا أن رؤية العين غير كافية لإثبات توازى تحليل الخطاب الشعرى، ولذلك لابد من إعمال عين الفكر أيضاً، وإعمال هذه العين يحتم تجاوز ما هو ظاهر إلى ما هو خفى، وما هو سطحى إلى ما هو عميق حتى يمكن إثبات النظام والانتظام الكامن وراء بنية الشعر المعاصر المعقدة. ولاكتشاف الخيط الناظم العميق، فإننا نقترح بنية مجردة تتكون من ستة مكونات؛ وعناصر البنية هى: المنفذ، والمعانى، والآلة، والمصدر، والهدف، والزمكان. وبحسب الدرجة التى تتحقق بها البنية يمنح لها اسم؛ وهكذا، إذا احتوت بنية ما على العناصر الستة فهى تواز خفى متطابق وإلا فهى تواز خفى متماثل، أو تواز خفى متشابه، أو تواز خفى متشاكه، أو تواز خفى متشاكل، أو تواز خفى متضاه.

ولنوضح هذا بمثال قصيدة «دونى» من ديوان (إنها تومئ لى)؛ تقول القصيدة:

١ ـ رياح تكنس الشارع من بقايا العابرين

٢ ـ لم أكن وحدى

٣ ـ نباح مارق فى الليل يحتمى بالسيسبان

٤ ـ لم أكن وحدى

٥ ـ جراح تتكى على مساء بارد

٦ ـ ولم أكن وحدى

٧ ـ فظلى كان يتبعنى كشيطان رجيم

٨ ـ ثم

٩ ـ يسبقنى إلى الحانة ،

١٠ ـ يحتسى دونى ،

١١ ـ ويتركنى إلى وقت الحساب

	المنفذ	المعانى	الآلة	المصدر	الهدف	الزمكان	نوع التوازى
١	الرياح	الشاعر	الرياح	الرياح	بقايا العابرين	الليل	تواز خفى مطابق
٢	وحدى						متضاه
٣		النباح	السيسبان			فى الليل	متشاكه
٤	وحدى						متضاه
٥		براح	على مساء			على مساء	متشاكه
٦	وحدى						متضاه
٧	ظلى شيطان رجيم	الشاعر					متشاكه
٨							تواصل
٩	الظل	الشاعر				الحانة	متشابه
١٠	الظل	الشاعر				(الحانة)	متشابه
١١	الظل	الشاعر				وقت الحساب	متشابه

يتضح من هذا المثال:

ـ أنه يمكن إدماج بعض الحالات فى بعضها البعض، وتبعا لذلك، فإن الحالات الأساسية هى المنفذ والمعانى

والزمكان، ولكن عددت الحالات حتى يمكن وصف مجمل الوقائع اللغوية.

ـ أن أغلب درجات التوازى موجودة فى هذه القصيدة، وأن أى سطر لم يخل من حالة معينة مما يؤكد العلاقة بين الأسطر على المستوى العميق؛ وهذه العلاقة هى النظام الذى وراء الفوضى والانقطاعات والتشتتات.

ـ أن «حالة» بينية تقوم بالصلة بين الأسطر والحالات، وتبعا لوظيفتها منحت اسم «تواصل».

٣ ـ تكامل مفهوم التوازيين:

قد يلاحظ القارئ وجود تطابق بين مفاهيم التوازى الظاهر ومفاهيم التوازى الخفى، ولكن هذا التطابق ليس من كل الجهات. فلو كان من كل الجهات لكان التقسيم باطلا، ولكنه تطابق من بعض الجهات دون غيرها؛ إذ هناك اختلاف فى الوظيفة المسندة إلى مفاهيم التوازى الظاهر عن الوظيفة المسندة إلى مفاهيم التوازى الخفى. ذلك أن المفاهيم الأولى ترصد ما ظهر من تواز باعتماد على حاسة البصر والسمع والفؤاد، إلا أن هذه الحواس والملكات قد لا تحيط بتصنيف كل الظواهر التعبيرية فتبقى متبقيات. وأما المفاهيم الثانية المستندة إلى عين الفكر فتذهب إلى ما هو أعمق وإلى ما هو أكثر تجريدا فتتدبر أمر المتبقيات؛ إلا أن الحالات القليلة تتغلب عليها اللغة الطبيعية الملتبسة والمحتملة فتتداخل مما يصعب ترجيح إحداها على الأخرى. ومع كل ذلك، فإن مفاهيم التوازى الظاهر ومفاهيم التوازى الخفى ليست إلا وجهين لعملة واحدة: هذه العملة هى إثبات النظام والانتظام واستخلاصهما من اللانظام والفوضى.

٤ ـ التدلال المرجعى:

(أ) قصدية التدلال:

إذن، هناك نظام وانتظام وراء ما يظهر أنه نظام وفوضى على مستوى الدال، كما يبين ذلك مفهوم: التوازى/ اللاتوازى؛ وأن هناك نظامًا وانتظاما وراء ما يظهر أنه لا نظام وفوضى على مستوى الدليل، كما أوضح ذلك مفهوم: التعالق الخطى/ التعالق اللاخطى، كما أن هناك نظاما وانتظاما على مستوى المدلول كما بين ذلك مفهوم: الدرجات المنطقية/ الدرجات المعنوية. وهذا النظام والانتظام يعنيان وجود تدلال معنوى وهو أمر لا شك فيه، ولذلك علينا أن نجاوزه إلى البحث عن التدلال المرجعى.

إن الكشف عن تدلال مرجعى يحتم علينا افتراض قصدية الخطاب الشعرى؛ أى أن علاقته بمرجعيته علاقة ضرورية وطبيعية وليست اعتباطية؛ ومع ذلك، فإننا سندقق ـ فى هذه العلاقة ـ بوضع مفاهيم متدرجة؛ وهذه المفاهيم هى الأيقون المتطابق، والأيقون المتماثل، والأيقون المتشابه، والتعالق، والتعاقد والتواطؤ.

(ب) أيقونية التدلال:

١ ـ الأيقون «المتطابق»:

تكون العلاقة فى الأيقون المتطابق مؤسسة على تطابق البنيتين، بعضهما مع بعض؛ أى أن عناصر النص متطابقة مع عناصر البنيات المرجعية. وقد وضحنا قبل أن هناك بنيات ثلاثا: بنية متسامية على البشر، وبنية إنسانية تتجلى فى الحياة وفى الممات وفى اللغة وفى التدين وفى الملكية ، وفى باقى الحاجات الأخرى من أولية وثانوية، وبنية طبيعية تتجلى فى الحيوانات وفى النبات وفى المائعات وفى الجمادات. وتطبيقا لذلك الوضع، فإن القصائد لن تأتى إلا متطابقة مع هذه البنيات، أو فلنقل: إنها تحاكيها محاكاة تامة؛ ومن ثمة تأتى البنيات اللالغوية منعكسة فى البنيات اللغوية؛ إذ هذه مرآتها، كما أن تلك مرآة هذه؛ أى إنه انعكاس متبادل.

٢ ـ الأيقون المتماثل:

إلا أن هذا التطابق ليس خاصا بالنص الشعرى، وإنما هو ينعكس فى كل نص؛ وأى نص لا يستطيع التعبير ـ بإحاطة ـ عن كل تلك البنيات، وإنما يعبر عن كثير منها أو

عن بعضها. وإذا كان النص الشعرى ذا طبيعة خاصة، فإن له أدواته التعبيرية المميزة. ولذلك سنطلق على تمثيلات النص الشعرى «الأيقون المتماثل». ومن طرق التمثيل التى يعبر بها النص الشعرى الأحلام وأحلام اليقظة والكوابيس والهلوسات، أو يمكن أن يقال إن هناك تجليات لهذه الآليات النفسانية فى القصائد الشعرية المعاصرة؛ وهى آليات ناجمة عن المحيط الثقافى والاجتماعى والسياسى. فى إطار هذه الآليات يمكن أن تقرأ قصائد: (إنها تومئ لى)، و(هكذا قلت للهاوية) وغيرها؛ ففى هذه القصائد تمثيل بالجنس، وبالحيوان، وبالماء، وبأفعال الإنسان، وبالزمان وبالمكان.

(أ) التمثيل بالجنس:

ما دمنا افترضنا أن أية قصيدة تحتوى على عنصر الجنس فإن الإتيان بأمثلة لهذه الموضوعة يصير تحصيل حاصل؛ ومع ذلك، فإننا ملزمون بالتمثيل حتى يتجلى ما خفى من أمور. وهكذا، فإن قصيدة «ربما» تتحدث عن المرأة الشمالية ذات الورد الثلجى التى هم بها الشاعر الذى لم ينل أربه منها، وقصيدة «مراودة» تعبير مباشر عن الجسد بما يقتضيه من مراودة ونعاس ورغبة.

إلا أن هذا التمثيل بالجنس أيقون على الفحولة المنهزمة أو على الرجولة ذات البعد الشبقى، وعلى الإحباط والفشل الذريع؛ وبتعبير آخر إنه أيقون لا على واقع حقيقى، ولكنه أيقون على الأوهام، إذ لما هو لم يتحقق المباشرة بل استحالت المرأة من «قطرة» إلى «صخرة»، وتحول الشاعر من جذوة الاشتهاء والرغبة إلى «حجر العقلاء».

(ب) التمثيل بالحيوان:

ويأتى التمثيل بالحيوان لتعميم هذه الصورة ـ صورة الأوهام والمتاهات؛ والحيوانات تنتمى إلى أنواع عديدة؛ منها الثيران، والطيور، والعصافير، والصقور، والوعول، والدببة، والكلاب، والأسود. وهو يعبر بها عن افتقاد العقل والعقلانية وهيمنة الخرافة والاستيحاش والإقفار والإظلام والتيه. وقلما كان لبعضها دلالة إيجابية.

(جـ) التمثيل بالنبات:

وهو أنواع عديدة؛ مثل الصفصاف الذى يموء، وحقول الأرجوان، وأشجار النحيب والتوت المنكر، وغابة السيسبان.. .وأغلب ما مثل به هو نباتات وأشجار ضارة غير نافعة ليس فيها من ثمار إلا ثمار الوهم والأشواك المؤذية.

(د) تفاعل العناصر :

يعثر القارئ فى قصيدة واحدة على عنصر المرأة، وعنصر الحيوان، وعنصر النبات، وعنصر الماء؛ وكثير من القصائد تمثل هذا التفاعل الظاهر؛ ولعل أظهرها قصيدة «برهة». ففيها تفاعل الماء والمرأة والحيوان والنبات:

لم يكن نهر

كانت امرأة تفتش فى رمادى

....

بحار من نواح

منقاره يمتد فى دمى

وردة من براح

(هـ) طوطمية المجتمع :

فى هذا الكون الذى امتزجت فيه البنيات وتجاذبت فيما بينها وأثر بعضها فى بعض يمكن القيام بموازاة وتطابقات بين البنيات الثلاث، إلا أن ما نريد التنبيه إليه هو إمكان الموازاة بين مجتمع الإنسان والمملكة الحيوانية، والمملكة النباتية؛ وهكذا، فإن المجتمع غابة، والمدن مراع:

يارا غابة من الضحك

....

الثيران الليلية

....

ذاكرة أهبها للكلاب السعرانة.

....

وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية،
خلفى أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء

٣ ـ الأيقون المتشابه :

هو أيقون يشبه بالأحلام المزعجة، وبالرؤى الكابوسية وبالهلوسات، إنه أيقون يتجلى فيه انفصام الشخصية التى تعيش فى عالمين: العوالم الواقعية بكل إحباطاتها ونكساتها وخساراتها، والعوالم الممكنة التى هى امتداد للعوالم الواقعية. الأمثلة كثيرة:

حينما استيقظت كان منتصف الليل
....
أيها النوم الجبان
لما جعلتنى ضحية اللصوص والقتلة
....
وغيمة من الحلم الطفيف
....
وكنت نوما فوق ماء ،
كنت ماء نائما على خريف

وقد جاء شكل القصائد شبيها بهذا الوضع الوجودى المضطرب؛ إذ كل قصيدة تشابه وضعا أو حالة أو موقفا مع درجات من التشابه. فقصائد (إنها تومئ لى) ليست مشابهتها إلا إيماء. فقد استغلت الفضاء ولكنه استغلال لا يثير الانتباه كثيرا إلا فى قصائد مثل «تأوى» و«يارا» و«مسافة» ، وفى الشذرات. ولكننا نجد مشابهة ظاهرة فى قصائد «هكذا قلت للهاوية» ، إذ شكلها يدل على الانفراط والتبدد والانحلال، وانقلاب القيم، ثم يتحول الانفراط إلى انتظام، والتبدد إلى تجميع، والانحلال إلى انعقاد، والانقلاب إلى استقامة. وما بين الحالات توال للجمل مفصول ببياض. فالتقاط للأنفاس فاستئناف فانقطاع فتكثيف فى حروف غليظة. إنها مظاهر شكلية تشبيهية للحالة المرضية وللحالة السوية ولما بين الحالات من أطوار.

٤ ـ التعالق :

نقصد به الكناية والمجاز المرسل ولما لهما من معان وعلائق كاللازمية والملزومية والجزئية والكلية والحالية والمحلية. والتعالق ليس مبنيا على المشابهة، وإنما هو ناتج عن ارتباط شئ بشئ، وإيحاء شئ بشئ. ومما يتحقق به التعالق العناوين بصفة عامة. وهكذا، فإن العناوين التالية تعالقات: (وردة الفوضى الجميلة)، و(إنها تومئ لى)، و(هكذا قلت للهاوية). هناك فوضى، وهى فوضى المجتمع، وهناك إيماء إلى الهلاك والاحتضار والعجز، وهناك أسباب مؤدية إلى الواقعة وإلى الهاوية.

بالإضافة إلى المؤشرات العنوانية، فإن هناك مؤشرات أخرى تتجلى فى بعض الكلمات المعجمية المحورية والحروف الغليظة، وطول الأسطر وقصرها؛ فالكلمات مثل الانفراط والهباء والوليمة واللحد.. والتشديد وطبيعة الكتابة مثل:

قتلونى
....
ـ أنا سيد الهباء
....
هل آن آنى الآن ؟

٥ ـ التعاقد :

إلا أن هناك مؤشرات لا تعود إلى القرائن اللغوية، ولكنها ترجع أساسا إلى تعاقد تم بين مجموعة من الناس لإسناد مدلول ودلالة لدليل ما، مثل تعاقد مجموعة من الناس على أن يرمزوا للعدل بالميزان، وبالصليب للديانة المسيحية، وبالهلال للديانة الإسلامية.. وتعاقدهم على إصدار أحكام على بعض الحيوانات والوظائف والمهن والمظاهر الثقافية. وهكذا حينما تذكر الثيران والوعول والكلاب والدببة، والصقور والأسود والعصافير، والقراصنة والبرابرة والانكشارية وأصحاب النياشين والأوسمة، فإنها كلها ترمز إلى معنى خاص حسب ما تم من تعاقد بين المستعملين.

بيد أن التعاقد ليس على درجة واحدة، فقد يكون عاما، وقد يكون خاصا، وقد يكون ما بينهما. فإذا ما استطاع الناس أن يدركوا العلاقة بين الإنسان والحيوان بسهولة لاستمرار البقايا الطوطمية فيهم فإن قليلاً منهم هو الذى يعلم مرجعية استعمال الزمان بما فيه من فصول وأوقات، وما وقع به من تشبيهات، كما أن أقل القليل هو الذى يفهم تعبير «سهم الزمان».

وقد استعمل الشاعر التعاقد العامى المبتذل والتعاقد الخاصى؛ وقد أشرنا قبل إلى بعض التعاقدات العامة والمبتذلة، وأما الآن فسنمثل لبعض التعاقدات الخاصّة.

كنت فى الصباح حجرا

او شجرة

امشى

....

وفى المساء

اقتفى نهايتى المنتظرة .

....

إلا أن ما يثير الانتباه هو اتجاه سهم الزمان. فقد تقرر لدى الأنثروبولوجيين وعلماء الاجتماع وعلماء الفيزياء على الخصوص أن اتجاه سهم الزمان تقدمى، ولكن الشاعر يوجهه نحو الوراء؛ أى إلى الزمان الماضى؛ يقول:

سنلتقى فى الأمس

حين ينفجر الفضاء

إلى عزاء

إنها رؤيا تضاد بعض علماء الفيزياء الذين يعتقدون أن سهم الزمان متجه نحو المستقبل، فى تطور فوضوى ينتج عنه «الموت الحرارى»، ولكن رؤيا الشاعر أيضا سائرة إلى انفجار فى الفضاء وإلى الموت المادى والمعنوى، ولذلك فهو يريد أن «يتخلى» عن هذا الماضى ويتجه نحو المستقبل بهبة ذاكرته للكلاب السعرانة وبتمنيه سيده النسيان أن يدركه، إلا أن المستقبل نفسه ليس ملكاً له وإنما غيره هو الذى يملكه؛ وما دام المستقبل ليس ملكا له فلن ينال إلا الفجيعة والتشتت والتبعثر:

لك اختيار المكان أما الزمان فلى

....

لى المكان والزمان ليس لى

....

هناك ماض موتور ومستقبل مأمول، ولكنه غير مأمون، وفصول يهيمن فيها الخريف، ونهار خامل، وليل نشيط بأحلام اليقظة والكوابيس المزعجة:

أنشع الزمن

يأوى إلى جسدى ويبْنى عشه باتساعى ،

قشة فقشة من الفصول البائدة .

لهم جسدى ـ فى النهار ـ سرير ،

وليلى ـ لهم ـ يقظة حاقدة

أزمنة تتقاتل .

....

٦ ـ التواطؤ:

قد يستند بعض الناس إلى مفهوم التواطؤ فيطعن فى كل ما قدمناه من مفاهيم متعلقة بالتدلال المرجعى، بدعوى أن اللغة اعتباطية وليست قصدية، وبدعوى أن الشعر المعاصر هو ضد المحاكاة. يصح هذا الطعن لو نظر إلى اللغة باعتبارها مفردات منعزلة غير مركبة، ولكنها بمجرد ما تركب تصير ذات دلالة قصدية وطبيعية، كما أنه يصح لو لم ندرج المحاكاة.

لقد درجنا المحاكاة فابتدأنا بأقواها درجة وهو الأيقون «المتطابق» وانتهينا بأقلها درجة فى المحاكاة، وهو التواطؤ. فالتواطؤ، إذن فيه درجة ما من الأيقونية. ونستند إلى مسلمة هى أن أى نص شعرى مهما كانت تجريديته ولا عقلانيته وتشظياته، له درجة من الإحالة على «الواقع» والوقائع، ومن ثمة تشبهه بها بعض التشبه. ولعل من نفى المحاكاة عن الشعر المعاصر إنما كان يقصد محاكاة «الواقع» والوقائع والمعانى

المتعارف عليها والمتداولة بين كثير من الناس ولا يقصد أن الشعر المعاصر لا يخلق محاكاة جديدة ناتجة عن تواطؤ مجموعة من الناس؛ فلو قدمت هذه الدعوى لكانت منقوضة من أساسها. فقد بينا أن الشعر المعاصر هو شعر حكائي بامتياز، ولكنها حكاية ساخرة من مؤسسات وقيم وأعراف.. وحكاية معززة لقيم جديدة.

ثالثا: ـ تضاهيات:

١ ـ ما بعد الثنائية:

لدراسة هذه الحكاية وضعنا مخططا صيغت خريطته من بعض المفاهيم السيميائية والدليلية وعلم النفس المعرفي ونظرية العماء مع تعديلات وتحويرات. ولهذا وسعنا مفهوم الدليل فجزأناه إلى دال ومدلول وتدلال معنوي وتدلال تداولي ومرجعي، وكل مفهوم احتوى على درجات؛ إلا أن توسيع مفهوم الدليل وتدريجه ليس إلا خطوة لتوسيع المفاهيم الأخرى وتدريجها.

وقد سعينا من خلال هذا التدريج إلى مجاوزة البنيات الثنائية باقتراح تقسيم سداسي، وهو تقسيم مستقى من السيميائيات أساسه الثنائية البنيوية والتقابل المنطقي. وقد أبعدنا الروح المنطقي وتبنينا استراتيجية علم النفس المعرفي ونظرية العماء؛ إذ كل منهما يتحدث عن الانتظام التراتبي وعن تحليل الهدف الكبير إلى أهداف صغرى، وعن الدوّامات والحلزونيات.

في ضوء هذه المفاهيم عالجنا العلاقة بين الأدلة باقتراح مفهومي: الخطية/ اللاخطية، ومعنى الأدلة بمفاهيم: النص الواضح/ النص العمي، والاستلزام/ الاستنباط. وقاربنا الدلالة بمفاهيم: ما فوق التناقض/ شبه التضاد، والاحتقار/ الدعابة. وشخصنا خصائص الدال بـ: السواد/ البياض، والتوازي الظاهر/ التوازي الخفي. كما اقترحنا تدريجا للتدلال المرجعي. والخطاطة التالية توضيح لما سبق:

	العلاقة بين الأدلة		معنى الأدلة		الدلالة		الدال				التدلال
٦											
٥	التطابق	التطابق	النص الواضح	الاستلزام	ما فوق التناقض	الاحتقار	السواد الكبار	البياض الصغار	التطابق	التطابق	التطابق
٤	التفاعل	التماثل	النص البين	التصاعد	التناقض	الاستصغار	السواد الأكبر	البياض الأصغر	التماثل	التماثل	التماثل
٣	التداخل	التشابه	النص الظاهر	الاستكشاف	الانتماء إلى التناقض	الاستهزاء	السواد الكبير	البياض الصغير	التشابه	التشابه	التشابه
٢	التحاذي	التحاذي	النص المحتمل	التنازل	التضاد	السخرية	السواد الصغير	البياض الكبير	التحاذي	التحاذي	التعالق
١	التباعد	التشاكه	النص الممكن	التقييس	الانتماء إلى التضاد	الهزل	السواد الأصغر	البياض الأكبر	التشاكه	التشاكه	التعاقد
	التقاصي	التضاهي	النص العمي	الاستنباط	شبه التضاد	الدعابة	السواد الصغار	البياض الكبار	التضاهي	التضاهي	التواطؤ

واضح أن ما يجمع بين مكونات هذه الخطاطة العامة هو تكونها من ست درجات تتنازل أو تتصاعد تدريجيا، وأما ما يجمع بين الخطاطات الفرعية فهو التضاهي أو التقابل، أو التطابق، فالتضاهي في خطاطات: العلاقة بين الأدلة ومعنى الأدلة والدلالة، ويجمع الدال بين التقابل والتطابق.

٢ . ما بعد الفوضى:

يظهر من خلال هذه الخطاطة أن هناك نظاما وانتظاما وراء الفوضى والعماء. وأن الباحث ملزم بأن يذهب إلى ما هو أبعد من الظاهر ليستخرج القوانين العامة الشمولية التي

تحكم ظواهر الكون. فالظواهر بينها علاقات مهما تبينت مختلفة الأجناس والأنواع والأصناف. وإن استخلاص النص الشعرى وانتظامه من الفوضى و«العماء» ليس إلا مثلا مضروبا لما يمكن أن تعالج به ظواهر أخرى. لذلك، فإن ما اقترح ليس إلا من قبيل الاستراتيجية الخاصة بحل المشاكل؛ والنص الشعرى ليس إلا مشكلا من بين المشاكل.

مراجع :

١ ـ انظر: Michael Riffaterre, Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983, pp. 11 - 32.

٢ ـ انظر: William Frawley, Text and Epistemology, Ablex Publishing Corporation, 1987, p. 55.

٣ ـ انظر: James Gleick, La Theorie du chaos, vers une nouvelle science, Paris, Albin Michel, 1989.

٤ ـ سامى أدهم، ما بعد الفلسفة. الكابوس، الشظى، الشيطان الأعظم، بيروت: دار كتابات، ١٩٩٦ .

٥ ـ رفعت سلام:

ـ وردة الفوضى الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ .

ـ إنها تومئ لى، القاهرة: وزارة الثقافة المصرية.

ـ هكذا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .

شهادات

الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب

محمود أمين العالم*

فى عناوين أغلب المداخلات فى مؤتمرنا هذا، بل فى المداخلات جميعًا، كان مصطلح «التجريب» هو المصطلح السائد. بل الوحيد تقريبا فى معالجة الإبداع الشعرى، اللهم إلا مداخلة واحدة هى مداخلة الدكتور «محمد عبد المطلب»، التى تناولت مصطلحًا آخر هو مصطلح «التجربة» الذى تمّ تجاهله تماما فى أغلب المداخلات الأخرى.

وما أعتقد أن فى الأمر مصادفة، أو أن مصطلح «التجريب» كان يتضمن مصطلح التجربة. بل أرى أن سيادة مصطلح التجريب كان تعبيرًا عن سيادة رؤية منهجية محددة.

حقا، إن المصطلحين ينتسبان إلى جذر اشتقاقى واحد، ولكن لكل مصطلح منهما دلالة خاصة متمايزة. ولعلنا بتحديد هذا التمايز نتبين دلالة مصطلح التجريب فى معالجة الإبداع الشعرى فى إطار مفهوم الحداثة عند بعض النقاد الحداثيين

انتقد الدكتور محمد عبد المطلب فى مداخلته مفهوم التجربة الذى شاع فى الواقع الإبداعى العربى فى الخمسينيات، والذى يتشكل كما يقول من ثلاثة خطوط. يعود أولها إلى الواقع الخارجى، بوصفه المثير للتكوين النفسى الداخلى، ثم التكوين النفسى الذى هو ثمرة هذا الأثر الخارجى، ثم الخط الثالث المتمثّل فى

* ناقد ومفكر مصرى.

ارتداد الخطين إلى الخارج فى تشكيل صياغى، بمعنى انتماء التجربة إلى الخارج كما يقول. والدكتور محمد عبد المطلب يتجاوز هذا المفهوم للتجربة، ويعدّه غير صالح لمعالجة الإبداع الشعرى فى منجزاته الإبداعية الأخيرة، وهو يكاد يقصر هذا المفهوم الثلاثى الخطوط على مفهوم الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية. ولهذا، يجتهد فى تقديم مفاهيم أخرى غير مفهوم التجربة الذى تحولت عنه ـ كما يقول الدكتور عبد المطلب ـ الشعرية الجديدة هى مفاهيم الموقف والأحوال والمقامات ثم اللحظة. على أن هذه المفاهيم هى فى تقديرى أبعاد مختلفة لمفهوم التجربة نفسها، تعمقه وتفصّله دون أن تلغيه، خاصة لو فهمنا التجربة لا باعتبارها مجرد انتقال من الواقع الخارجى، إلى التكوين النفسى الداخلى ثم إلى التشكيل الصياغى الخارجى. فليس هناك خارج محض، ولا داخل محض، فى أية تجربة حيّة، خاصة تجربة الإبداع الشعرى. وإنما التجربة خبرة حيّة، يتداخل ويتفاعل فيها الخارج، بالمعنى الثقافى والموضوعى الشامل، مع الداخل بمعنى الخبرات السابقة والموروثات والثقافات والقيم والمعتقدات الدينية والإيديولوجية والأخيلة والذكريات تداخلا وتفاعلا وجدانيا باطنيا متوترا، هو أقرب إلى المعايشة الحميمة والمعاناة القلقة الملتبسة، يكون تشكيلاً عن التجربة الباطنية وليس تشكيلا لها.

وبرغم العنصر الذاتى الأساسى فى التجربة الوجدانية الحية من حيث هى مصدر للإبداع، فهى فى تحققها الجمالى والدلالى، جزء من النسيج والسياق الثقافى العام السائد، وإن تكن متمردة عليه، ومجاوزة له.

ولهذا، فالقول بالتجربة الباطنية أو الوجدانية لا يحصر الإبداع الشعرى أو يقصره على المذهب الكلاسيكى أو الرومانتيكى أو الواقعى، بل لعله أن يكون جوهر كل إبداع، إن كان إبداعا حقا.

ومن هنا، فإنه لا سبيل ـ فى تقديرى ـ إلى استبعاد مفهوم التجربة من المنجزات الإبداعية الجديدة، مهما تنوعت وتعددت تجلّيات هذه التجربة.

فإذا انتقلنا إلى مصطلح التجريب الذى يقتصر عليه العديد من النقّاد الحداثيين فى معالجتهم للحركة الإبداعية الشعرية الجديدة، لوجدنا أنه يكاد أن يكون عملية أداتية إجرائية خارجية ـ معرفية بالطبع ـ لا تصدر عن تجربة المعاناة والخبرة الوجدانية الباطنية. بل يكاد يغلب عليها طابع الاصطناع والقصد والغائية، أو طابع الانتقائية أو التلقائية المحضة، بل المصادفة العابرة فى بعض الأحيان.

حقا، إن كل تجربة ـ بالمعنى الذى ذكرناه ـ لا تخلو من تجريب. فالفعل الإبداعى لا يولد كما تولد «أثينا» من رأس «زيوس» شاكية السلاح، مكتملة العناصر كما تذهب الأسطورة اليونانية، وإنما تخضع التجربة نفسها لعمليات إجرائية من التنقيح والتعديل والحذف والإلغاء والإضافة والتغيير فى رحلة تخارجها وتحققها، ولكنه تجريب يتم فى إطار هذا الفيض الصادر من التجربة المتوترة الباطنية نفسها. بل هناك أحيانا تجريب وجودى لا يتعلق بالمنتج الإبداعى بل يتعلق بالمنتج أو المبدع نفسه؛ أى بالإعداد النفسى لعملية إنتاجه وإبداعه. فأحيانا يصطنع بعض الشعراء والفنانين عامة تجارب باطنية اصطناعا كمنطلق لمغامرة اكتشافية لرؤى ومشاعر غير عادية. لعلنا نعرف ما كان يتعمّده رامبو من اصطناع تجارب باطنية من ممارسات جسدية وسلوكية ومزاجية حادة، تطلعا إلى اصطياد أو انبثاق رؤى مطلقة متوارية وراء خبرته العادية التلقائية! وما أكثر ما يمكن أن يقال عن ذلك فى حياة بعض الأدباء والفنانين فى ثقافتنا العربية.

وعندما نتحدث عن التجريب كما تتبناه الشعرية الحديثة، فإننا لا نقصد هذا التجريب التنقيحى أو الوجودى المصطنع، المرتبط بتجربة باطنية؛ وإنما المقصود التجريب الذى هو نقطة البدء فى رحلة الإبداع

نفسه؛ أى يكون التجريب عملية إجرائية أداتية غير مشروطة بشكل مباشر بالتجربة الباطنية بالمعنى الذى ذكرناه. وإن كان من المستحيل بالطبع إغفال أثر الباطن فى أى تجريب. ولكن المسألة تتعلق بالمصدر الأول والأساسى لفعل الإبداع. فهو فى التجريب الحداثى فعل غائى إجرائى يستهدف التعامل الحر مع مفردات اللغة وإنتاج أبنية إبداعية مغايرة أو ضدّية للأبنية السائدة الدالة المستقرة، والقطيعة معها.

أخشى أن أكون متجاوزاً الحدّ، عندما أقول إن هذا المفهوم للتجريب فى شعرية الحداثة، يكاد يكون أقرب إلى ما يسمى فى تراثنا الشعرى القديم بالصنعة بمستوى أو بآخر. وأتذكر هنا بيت المتنبى المشهور «أنام ملء جفونى عن شواردها.. ويسهر الخلق جرّاها ويختصم» على أنى ما أعتقد أن المتنبى نفسه كان ينام ملء جفونه، بل كان يقوم بالتجريب كذلك تصويباً وتجويداً لتجربته الإبداعية وليس اصطناعا لها.

أردت بهذا أن أميّز بين التجربة، بوصفها مصدراً للإبداع بالمعنى الذى حددتُه من قبل، والتجريب بالمعنى الذى يدور الحديث حوله فى شعر الحداثة، بل تتم ممارسته كذلك.

وفى تقديرى أن وراء هذا التجريب الحداثى منهجية ألسنية تغلّب الدال على المدلول، فى تحديد الإبداع الشعرى، وتجعل الأولية له، بل تقول أحيانا على لسان بعض النقاد بأحاديته المطلقة. ويتبعهم فى هذا الشعراء الحداثيون. فالشغل فى الدال اللغوى، أو بتعبير آخر فى التشكيل الخارجى أساسا، هو منطلق الإبداع الحداثى أو مابعد الحداثى، تجنباً للمعانى الكلية والمضامين والإيديولوجيات، والإسقاطات الذاتية. وبهذا تفقد المفردات اللغوية معانيها وما وراءها من خبرات ثقافية وتاريخية، وتصبح مجرد عناصر فى بنية متعددة الإمكانات التشكيلية وربما خالية تماما من المعنى بل حريصة على اللامعنى أحيانا عند البعض. إن المقبول بل المنشود بالطبع هو أن يتحقق للمفردة القاموسية المتمردة على معجمها تجدّد دلالى ومعنوى وجمالى، تتجدد به اللغة والمعارف والأذواق لا أن تتحول إلى حجارة صماء معتمة! على أن هذه المنهجية الألسنية التقنية الخالصة، تستند إلى رؤية إبستمولوجية وضعية للواقع الإنسانى والطبيعى، فلا ترى فيه إلا ما هو جزئى متشظّ، وتنكر بالتالى الكليات والتعميمات، وتراها سلطات قامعة لابد من التحرر منها فى مختلف المستويات الفكرية والثقافية والإبداعية عامة. ولما كان الواقع متجزئا، متشظيا، فإن هذا يفتح للشاعر آفاق حريته المطلقة للتشكيل الإبداعى غير المشروط بأى شئ. سيكون الشاعر ـ هنا ـ خالقا بحق، بالمعنى الأشعرى الذى يذهب إلى أن كل شئ مكوّن من ذرّات أو جواهر فردة؛ كما أن الزمن مكون من آنات منفردة منفصلة، وأن الله يتدخل فى كل لحظة ليصوغ كيانات العالم جميعا، المادية والنباتية والحيوانية؛ إذ لا علاقة سببية بين أشياء العالم وموجوداته ولا ترابط بينهما ولا تحقق كيانياً لها إلا بالتدخل الإلهى المباشر فى كل آن! وهكذا يقوم شاعرنا الحداثى بتشكيل عالمه الشعرى بغير أية شروط موضوعية. وهكذا يتم التجريب الإبداعى أو المغامرة الإبداعية فى تشكيلاتها المتحررة من كل سلطة مسبقة، أو أية غاية مستهدفة أو دلالة محددة، غير الإبداع ذاته. وبهذا، يصبح مفهوم الإبداع مرادفاً لمفهوم القطيعة المطلقة لكل ما هو سائد قائم. ولهذا، قد نتبيّن فى كثير من الظواهر الإبداعية الحداثية ازدواجا فى البنية الإبداعية نفسها بين تخطيطها العقلانى، ولاعقلانية أو انعدام هذه الدلالة. ومن هنا، فى تقديرى يبدو الإبداع الحداثى ـ أحيانا ـ على درجة عالية من الغموض، ليس الغموض الذى هو من طبيعة كل إبداع أدبى وفنى، وإنما الغموض الذى يصل إلى حد الإبهام والعتامة، وقد يبدو أحيانا أخرى على درجة مبتذلة من النسج العادى لبنيته اللغوية. فالمهم هو المغامرة المتمردة على ماهو سائد مسيطر، ولكنها أحيانا المغامرة العبثية أو العدمية، أواللعب اللفظى الذى لايكاد يفضى إلى دلالة. وما أكثر الأمثلة

وما أشد تنوعها، من تشكيلات طباعية ذات هياكل مربعة أو مثلثة أو مستديرة، أو تحويل للأبنية الشعرية إلى رسوم لحيوانات أو نباتات أو كتابتها بخطوط زخرفية حديثة أو قديمة إلى غير ذلك.

وهكذا، يتحول الشعر أحيانا إلى أشكال خالية من دلالتها، التي يحملها معجمها اللغوى وتراثها الثقافى، ودون أية إضافة إليهما، وقد يتحول إلى علاقات متشابكة أفقية أو رأسية، لا يوحّدها رباط معنوى كلى، اللهم إلا خروجها على منطق الترابط التقليدى دون أية دلالة جديدة وقد تجمع بين أبنية مختلفة لغوية سردية أو غنائية أو توثيقية إلى غير ذلك.

وتختلف هذه التجارب بين التسطح والرصانة، بين العبث الخالص والاجتهادات الجادة، فضلا عن تنوع التشكيلات التجريبية. وأكتفى بمثالين من هذه الاجتهادات الجادة الرصينة، حتى لا يكون حكمنا على التجريبية الحداثية حكما سلبيا مطلقا.

المثال الأول هو ديوان شاعر كبير على درجة عالية من الثقافة والدربة والخبرة والرؤية الإنسانية، وله دواوين أخرى لا ينطبق عليها ماينطبق على ديوان «آية جيم» الذى أعدّه مسرحا للعب لغوى محض، وإن كان لعبا يتضمن معانى مستترة، يمكن استخلاصها واستنتاجها عقليا بالمفارقة اللغوية أو المعنوية، ولكنها لا تسهم فى أن تجعل لهذا الديوان قيمة شعرية حقيقة.

أما المثال الثانى فهو (الكتاب) لأدونيس، الذى أعدّه أهمّ ما أصدره فى السنوات الأخيرة. وهوكما يقول فى مدخله: «مخطوطة تنسب إلى المتنبى يحققها وينشرها أدونيس»، وهو يضع له عنوانا فرعيا هو «أمس المكان الآن»، مما يوحى بتاريخية متصلة فى أجزائه التالية بعد هذا الجزء الأول من (الكتاب). و(الكتاب) عبارة عن تأريخ يتخذ من السنة الحادية عشرة هجرية سنة تأسيسية له ويمتد حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة. و(الكتاب) يكاد يذكرنى ـ فى الحقيقة ـ بديوان (مجنون إلسا) لأراجون، الذى هو ملحمة تاريخية شعرية مجيدة تجمع بين السرد والقصائد الغنائية والدرامية والسرد العادى أحياناً، وتصور محنة خروج العرب من الأندلس وما عانوه من جراء ذلك. وهو من أجمل وأنبل دواوين أراجون.

و«كتاب» أدونيس هو تأريخ شعرى كذلك لما تعرض له شعراء وعلماء وفقهاء ومتصوفة وأدباء لصنوف التعذيب والامتهان والقتل طوال تلك المرحلة المحددة، وهو يجمع فى تأريخه بين السرد العادى والسرد شبه الشعرى والشعر الغنائى والإشارات التوثيقية. ويكاد يتلخص الكتاب فى بيت شعرى هو:

كأنما التاريخ مشجب تعلق عليه الرؤوس.

وهو يكرس كل صفحة من صفحات أقسامه الأربعة فى جزئه الأول لشخصية من تلك الشخصيات التى تعرضت لمحنة. فيعرض لمحنتها على لسانها، بأشعارها أو بكلماتها أو على لسان راوية. على أن كل صفحة تنقسم إلى هامش على اليمين يتحدث فيه الراوية، وهامش إلى اليسار للتوثيق فى أغلب الأحيان وفى وسط الصفحة مستطيل فى أعلاه بعض الملامح الحياتية للشخصية، وفى أسفله ما يمكن أن نعدّه بلورة شعرية دالة على محنة أو تجربة هذه الشخصية. وهناك تنويعات تشكيلية أخرى فى الكتاب.

والكتاب يسوده التخطيط الدقيق والعقلانية المحكمة فى تتابع الشخصيات والتحقيب التاريخى لها. وهو تجربة تشكليلية تحمل دلالة واضحة تكاد تغلب على دالها الشعرى. ولهذا، فهو نموذج آخر للتجريب الشعرى

نقرؤه بعقولنا وثقافتنا أكثر مما نتذوقه تذوقا شعريا اللهم إلا في صفحاته الأخيرة التي يطلق عليها اسم «توقيعات»، وما أجدر هذا «الكتاب» بقراءة تحليلية تفصيلية.

وأشير، أخيرا، إلى نموذج استمعنا إليه في هذا المؤتمر في مداخلة الدكتور كمال أبو ديب. وما كان لي أن أتجنب الحديث عنه. وأرجو ألا أكون مغاليا إن قلت إن هذا النموذج يكاد يكون نموذجا فذاً لما يمكن أن تحققه المغامرة التشكيلية الخالصة، التي هي في الحقيقة ليست إلا الامتداد الطبيعي والمنطقي للفلسفة التي تذهب إلى حصر الإبداع في الدوال وتغييب، بل إلغاء، الدلالات. فالنتيجة لهذا التجريب النموذجي هو إلغاء التاريخ الإنساني والانتقال إلى الجغرافيا الصامتة، أي إلى واقع تشكيلي غير إنساني يفتقد أية دلالة، اللهم إلا التواجد في مكان، أو بالأحرى في زنزانة مكانية مصمتة.

وأكرر أن نقطة البداية التي تصل بالإبداع إلى هذا المصير هو قصر الإبداع على الدوال دون الدلالات، فضلا عن التفريق الحاد بينهما (تمنيت لو كان بحث الدكتور كمال أبو ديب بين أيدينا، لأتاح لنا ذلك تحليلا تفصيليا له).

على أننا نتبين، في ضوء هذه الأمثلة الثلاثة، أن هناك أكثر من تشكيل تجريبي، بل هناك مالا حدّ له من التشكيلات. كما نتبين اختلافا وتنوعا في المستويات.

وهناك، بغير شك، أمثلة أخرى، لعلها استطاعت أن تُحسن التفاعل بين دوالها ودلالاتها، أو جنحت إلى هذا الجانب على حساب الجانب الآخر.

وأقول في النهاية إن قضية التجريب في الشعر الحداثي تكاد تستعيد في الحركة النقدية من جديد قضية العلاقة بين الدال والمدلول، أو الصياغة والمضمون، رغم محاولات طمسها طوال السنوات الماضية، وإن تكن تتجلى على مستوى جديد أكثر التباسا وتعقيدا من تجليها السابق.

إن قضية التجريب في الشعر الجديد، رغم ما تثيره من تساؤلات، وماقد تفضي إليه من فضاءات مصمتة، تشكل ـ بغير شك ـ خصوبة في الحركة الإبداعية والنقدية على السواء، وهي التي تفجر ما نسميه «بأزمة الشعر العربي المعاصر، وتعطل تواصله مع الجماهير القارئة بل المثقفة».

على أنها، في تقديري، ليست مجرد أزمة شعرية، بل هي جزء من أزمة عامة في ثقافتنا وأوضاعنا العربية المعاصرة عامة، نتمنى أن تكون مخاضا ـ مع اجتهادات أخرى في مختلف المجالات ـ إلى مرحلة إبداعية وإنتاجية وقومية جديدة تجاوز بها واقعنا المأزوم.

الشعر والنقد

محمود الربيعى*

ما الشعر؟

«الشعر محاكاة للطبيعة، غايتها التطهير، بإحداث توازن فى النفس، يخلصها من القدر الزائد عن حاجتها من عواطفها الغريزية، وبخاصة من القدر الزائد من عاطفتى الخوف والشفقة» (أرسطو).

بل

«الشعر محاكاة للطبيعة غايتها المزاوجة بين المتعة والفائدة» (هوراس)

بل

«الشعر محاكاة للطبيعة هدفها تعليمى أخلاقى» (سدنى).

بل

«الشعر تعبير تلقائى عن فيضان المشاعر الغلابة» (وردزورث).

بل

«الشعر غيبوبة أوبيوم» (كبلاخان كوليردج).

---

* ناقد ومترجم، مصر.

بل :

«الشعر نقد الحياة» (ماثيو أرنولد).

بل :

«الشعر بنية هندسية من الحواس المشخصة المعادلة للمشاعر» (إليوت)

بل :

«الشعر تحفيز اشتراكى هدفه العمل على إزالة الفوارق بين الطبقات» (الواقعيون الاشتراكيون).

بل :

«الشعر تحفيز وطنى عام» (وطنى لو شغلت بالخلد عنه.. نازعتنى إليه فى الخلد نفسى).

بل :

«الشعر تهييج شعورى عام» (وفى ذلك نماذج لا تحصى!).

ولن أدخل فى تعريف الشعر من وجهة نظر سيكولوجية، أوسوسيولوجية، أو بنيوية، أو تفكيكية، فإن ذلك قد يوردنى موارد الشجار مع الآخرين، أو الإشفاق عليهم، أو السخرية بهم، وأنا لا أحب شيئا من ذلك. لذا أستمر فى طريقى:

ما الشعر؟

«الشعر دعوة للخيال ليكون فى خدمة المنطق» (جونسون).

بل

«الشعر إحلال العاطفة فى الفكرة والكلمة» (جون ستيوارت ميل).

بل

«الشعر أن تصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان» (ماكولاى).

بل

«الشعر هو التجسيد الموسيقى للجمال» (إدجار الآن بو).

بل

«الشعر هو الفكر الموسيق» (كارلايل).

بل

«الشعر إرساء ركائز نبيلة للعواطف النبيلة» (راسكين).

بل

«الشعر أن تقول شيئا عظيما بطريقة بسيطة »(إدوارد فتزجيرالد).

بل

«الشعر أن تقول كلاما خالدا يبقى على الزمان» (أودن).

بل

«الشعر هو تسجيل ردود فعل الإنسان فى مواجهة الحياة» (لويس ماكنيس).

بل

«الشعر مجال يرتاد فيه المرء دهشته الخاصة» (كرستوفير فراى).

وإلى القارئ هذه المحاورة القصيرة بين بوزويل وجونسون:

بوزويل: ما الشعر؟

جونسون: إنه لأسهل علىّ كثيرا أن أحدد لك «ماليس بالشعر»، أما تحديد «ما الشعر»فأمر فى غاية الصعوبة؛ ذلك أن الناس جميعا يعرفون الضوء، ولكن من منهم يستطيع تقديم تعريف له؟

والآن: هل نيأس من تقديم تعريف للشعر مادمنا لا نستطيع تقديم تعريف للضوء؟ أو نمضى لطرح محاولات أخرى قام بها قدامة بن جعفر وحازم القرطاجنى وغيرهما فى النقد العربى الحديث، وقام بها البارودى وشوقى من شعراء العرب فى العصر الحديث، ثم قام بها مئات النقاد والشعراء ممتازين وأوساطا؟ أو ترانا نكون على الجادة حين نقول إن كل قصيدة جيدة تقدم تعريفها الخاص للشعر ضمنا، وذلك بتميزها وانفرادها عن القصائد الأخرى الجيدة؟

على أننا ينبغى، فى جميع الأحوال، أن ننصت قبل طىّ هذه الصفحة إلى هذا الكلام البديع لأكتاڤيوباث:

الشعر حالة ما بين:

ما آراه وما أقوله.

وما أقوله وما أسكت عنه.

وما أسكت عنه وما أحلم به.

وما أحلم به وما أنساه.

(ترجمها قيصر عفيف، وتصرفت أنا فى الصياغة تصرفا يسيرا).

هل نستطيع أن نستخلص شيئا مما سبق؟ أو هو الشتات؟ إننى أرى من بين هذا الذى يبدو شتاتا صيغة يمكن استخلاصها والاتفاق عليها؛ هى أن الشعر فن قولى، لا هو صوت خالص كما هو الحال فى الموسيقى (وإن كان الصوت جزءاً لا يتجزأ منه)، ولا هو لون كما هو الحال فى الرسم (وإن كانت الصور البصرية -

وجوهرها الألوان ـ جزءاً لا يتجزأ من خامة الشعر) ولا هو نحت أو فن تشكيلى (وإن كانت الهندسة والتشكيل عنصرين ملحوظين فى كل تجسيد شعرى فعّال). وإذا لم تثر عبارة «الشعر فن قولى» خلافا كبيرا (ولا بأس بأن تكون ليست جامعة مانعة)، فإننا نستطيع أن نبنى عليها القول بأننا إذا دخلنا إلى الشعر من باب لغته نكون قد دخلنا إليه من بابه الطبيعى، وإذا دخلنا إليه من أبواب أخرى (التاريخ أو الجغرافيا، أو السياسة، أو القومية، أو علم النفس، أو علم الاجتماع أو حياة صاحبه، أو حتى علم اللغة)، نكون قد دخلنا إليه من الباب غير الطبيعى، فنكون قد أخطأنا المدخل، أو على الأقل نكون قد أخطأنا فى ترتيب أولويات الدخول إليه.

وأتقدم الآن إلى سؤال آخر ما موقف النقد من الشعر؟ أو بعبارة أخرى تؤدى المعنى: ما علاقة الناقد بالنص الشعرى؟ وما الذى يحرك الناقد لاختيار النص الشعرى الذى يتعامل معه؟ وأستريح فى الإجابة عن هذا السؤال إلى كلام كنت قد قرأته ونسيت صاحبه، والمصدر الذى قرأته فيه، ولكننى لم أنس فحواه، بل بقى هذا الفحوى يكبر فى نفسى على مر السنين، وبذا أثر على معتقدى النقدى تأثيرا كبيرا. يقول هذا الكلام إن ناقد الشعر مثل كلب الصيد، وإن القصيدة مثل أرنب الحقل، فإذا رأى كلب الصيد أرنب الحقل تحرك من فوره ـ وبغريزته ـ إلى العمل. هذا كلام جميل، مركز، بعيد المرمى، وهو محتاج منا إلى أكبر قدر من التأمل، وطول النظر. الكلب لابد أن يدرب (وإلا ما تحقق له هذا الفعل الشرطى فى القيام الغريزى للعمل) وأرنب الحقل لابد أن يظهر (وذلك حتى يوفر الجانب الآخر الضرورى للفعل الحيوى)، وتلك العملية الحيوية الشرطية (شبه الغريزية) عملية أبعد ما تكون عن الميكانيكية (وإن بدت فى عدم تخلفها كذلك)، وذلك لارتباطها بملابسات وشروط معقدة غامضة، تحس ولاتكاد توصف.

وأود أن أضيف إلى المثال السابق مثالا آخر أمدنى به صديقى السعيد بدوى، وذلك إثر حادثة «نقدية» حدثت لى من سنين طويلة. كنت قد نشرت بحثا نقديا طويلا عن نص شعرى واحد قصير، فكتب معلق يقول إن البحث جيد والقصيدة ضعيفة. ولعله أراد أن يدخل السرور علىّ، ولكننى استأت بالطبع لأن منهجى النقدى العملى القائم على العمل من داخل النصوص يأبى أن ينفصم النص عن النقد الذى يتناوله، بحيث لايصح الحكم على أحدهما حكما مجافيا للحكم على الآخر. وأراد السعيد بدوى أن يواسينى فكتب لى رسالة شخصية يشرح فيها نظرته إلى الشعر والناقد قال: إن القصيدة عنده تمثل «نقرة أبو الغيط» والناقد يمثل «المرأة المربوحة» (وهى التى تلبس جسدها الشيطان)؛ فنحن نراها جالسة فى «حفلة الزار» عليها الهدوء والوقار حتى إذا جاءت نقرتها هبت للعمل. إنها لا تدخل أبدا حتى تجىء النقرة، وهى لا تتأخر لحظة عن مجىء هذه النقرة.

وأقول تأسيسا على ما مضى ـ وارتياحا له ـ إنه إذا حركت قصيدة تتناول السياسة ناقدا فدخلها من باب السياسة، يكون صاحب «نقرة سياسية» لا «نقرة نقدية أدبية»، وقس على ذلك كل عمل شعرى يحرك «ناقده» من بابه الموضوعى لا من بابه اللغوى؛ ذلك ـ وأكرر ـ أن الشعر شعر والسياسة سياسة، والشعر شعر والوطنية وطنية، والشعر شعر والتاريخ تاريخ. أما إذا حركت القصيدة الناقد من باب لغتها فإن نقرته الصحيحة فى هذه الحالة تكون «نقرة نقدية أدبية». ويمكن لمثل هذا الناقد بالطبع أن يدخل لغويا، وينتهى سياسيا، أو وطنيا، أو ما شئت، ولكن ما يبديه من سياسة، أو وطنية، أو تاريخ، لايمكن أن يكون عندئذ مطابقا مطابقة معرفية للسياسة أو الوطنية أو التاريخ الذى هو متاح له قبل دخوله نسيج القصيدة (وأذكّر هنا ـ دون أدنى نية للتحرش بالفهم المشوه لمعنى الحداثة بمعنى قول الجاحظ دون أن أعى نص عبارته: إن المعانى مطروحة فى الطريق.... وإنما الشعر جنس من التصوير.. إلخ).

ولن أدع قارئى فى منتصف الطريق، وإنما أعرض عليه نصا شعريا قصيرا هو واحد من آلاف النصوص التى تمثل «نقرتى» فى الشعر العربى، وهو (وياللدهشة) نص يعرفه القاصى والدانى، وهو (وياللدهشة كذلك!) للمتنبى:

صـحب الناس قبلنا ذا الزمـانا
وعناهـم من شـأنـه مـا عـنانا

وتولوا بـغـصـــة كلهم مـنه
وإن سـّر بعـضـهم أحـيـانا

ربما تحـسـن الصنيع ليـاليـه
ولكـن تكدر الإحـســانا

وكـأنا لم يرض فـينـا بريب
الدهر حـتى أعـانه من أعـانا

كلـمـا أنبـت الزمـان قـنا
ركّب المـرء فى الـقنـاة سنـانا

ومراد الـنفوس أصغـر من أن
نتـعـادى فـيـه وأن نتـفـانى

غـيـر أن الفـتى يـلاقى المنايا
كـالحـات ولا يلاقى الهـوانا

ولو أن الحـيـاة تتـبـقى لحىّ
لعـددنا أضلنا الشـجـعـانا.

وإذا لـم يـكـن مـن المـوت بـد
فـمن العـجز أن تكون جـبـانا

كل مـالـم يكن من الـصـعب
فى الأنفس سهل فيها إذا هو كانا

يسود جو «الصحبة» فى المطلع، ولكن لا ينتهى البيت إلا ومعنا عنصر مضاد (مناوش) هو «العناء»، وهذا العنصر المناوش سرعان ما يفعل فعله، فنجد أن الأمر تحول فى البيت الثانى إلى سيادة عنصر «الغصة»، فى حين يقتصر عنصر «السرور» على المناوشة. وهكذا تتبادل الأجواء مواقعها، فتخلى الصحبة موقعها للعناء (أو تكاد)، ويخلى السرور موقعه للغصة (أو يكاد). كل هذا فى مساحة مركزة جدا، مساحة بيتين اثنين!

وحين يمتد التعبير الشعرى يصبح العنصر القاتم من الحياة عنصرا سائدا: ولكن تكدر الإحسانا (البيت الثالث)، وتأمل «لكن» المستقرة المطمئنة فى جانب الكدر، و «ربما» الاحتمالية المترددة فى جانب «إحسان الصنيع».

على أن القصيدة تعمل جاهدة منذئذ - وبعد الأبيات الثلاثة الأولى - فى تنمية المعنى وتطويره؛ إذ ليس الزمن وحده هو الذى يمثل العناء والغصة والكدر منذ الآن، بل ينضم العنصر البشرى رافدا إضافيا فعالا يعين الدهر على الختل والريب. وهذا يجعل المعنى يبدو مقيداً ومفتوحا فى آن؛ فإذا نظرنا إلى الرافد الجديد فى حدود أنه مساعد ومعين كان قيدا، وإذا لحظنا العموم المتمثل فى كلمة «من» كان إطلاقا. وعنصر الإطلاق هذا هو الذى يساعد على استمرار المعنى صاعدا إلى ذروة محتومة فى نهاية القصيدة.

لقد أرست الكتلة الشعرية المكونة من الأبيات الأربعة السابقة ركيزة صلبة أسست مقدمة واسعة للمعنى، فى نسق متوازن دقيق، تأرجح بالحياة حتى استقر بها فى أذهاننا على نحو يجعل «الشقاء» فيها أصل مستقر، و «السعادة» لمحات. وقد هيأ هذا النحو المناسب لإرساء النتيجة على المقدمات، وأكاد أقول إرساء «السقف على الحيطان»، وهذه هى النتيجة الأولى:

كلمـــا أنبت الـزمـــان قـناة

ركّب المـرء فى القـناة سنـانا

وبرهانى على أن هذا البيت نتيجتها أنه خلاصة مستخلصة على نحو متوازن مركب للعناصر الموزعة بطريقة فعالة جدا فى الأبيات الأربعة السابقة. وبرهانى على أنه يكون «سقفا» متينا لما مضى أنه يسوده معجم صلب محسوس (تأمل: أنبت/المرء/قناة/ القناة/سنانا - وتأمل كذلك التوازن الدقيق على مستوى توزيع التعريف والتنكير)، فى حين أننا نلاحظ أن معجم الأبيات الأربعة السابقة: يكاد يخلص للمجردات (الصحبة/الزمان/العناء/الأمر/التولى/الغصة/السرور).

على هذا النحو تكون القصيدة جاهزة الآن للتقدم نحو بناء كتلة شعرية جديدة تصبح ذروتها نتيجة أخرى أشد تركيبا وتعقيدا؛ ذلك أن هذه النتيجة الأولى التى فرغت من الكلام عليها ستدخل فى النتيجة الأخرى - أو نتيجة النتائج - وتصبح خيطا فى نسيجها:

ومـراد النفـوس أصـغـر من أن

نتـعـادى فيـه وأن نتـفـانى

ثمة «مراد نفوس» قريب، وهو الذى يعبر عنه هنا، وستردفه القصيدة عما قريب «بمراد نفوس» من نوع آخر. ويمكن القول إن هذا «المراد» «مراد صغير» وآية صغره أنه لايصح أن ينهض سببا للتعادى (ولاحظ صيغة «التفاعل»)، دعك من أنه ينهض سببا للتفانى (ولاحظ أيضا صيغة «التفاعل»). وينتج عن هذا - بداهة - أن صيغة السلام (الوجه الآخر للتعادى)، أو قل معنى «الصحبة» - التى أشارت القصيدة إليه فى مطلعها - صيغة حيوية فى الحياة، وهى كذلك لأنها لازمة لحفظ الحياة (الوجه الآخر للتفانى). ثمة مطلبان حيويان، إذن، هما السلام والحياة، أو الحياة فى سلام، وهما مطلبان يصغر إلى جانبهما التعادى والتفانى. إنهما لا يصغران فحسب، بل يصيران «أصغر»

لكن مهلا ! فكل هذا مرتبط بالمعنى السابق للحياة. هذا المعنى الذى ستقلبه القصيدة رأسا على عقب، وذلك بتقديم معنى آخر للحياة يصبح المعنى السابق إلى جواره مرفوضا بسلامه (نفى التعادى) وسلامته (نفى التفانى):

غـيـر أن الفـتى يلاقى المنايا

كـالحـات ولا يلاقى الهـوانا

إذا كانت الحياة التى قررتها القصيدة فى الأبيات السابقة ـ والتى يصغر فيها «مراد النفوس» ـ تنقض هنا بكلمة واحدة هى كلمة «غير»، فلابد أن يكون الذى سنواجهه منذ الآن نوعا آخر من الحياة مضادا فى مفهومه للمعنى السابق. وكلمة «الهوان» هى حجر الزاوية الذى يؤسس عليه المعنى الجديد؛ إذ الحياة الجديدة هى حياة «الهوان»، وهى نوع من الحياة يلزم لردها إلى صوابها ـ وهى الحياة الخالية من الهوان ـ لا التعادى والتفانى فحسب، بل التعادى والتفانى فى أبشع صورة لهما: «المنايا كالحات».

وتقف كلمة «الفتى» فى مطلع هذه الصورة الجديدة، التى قلبت الصورة السابقة رأسا على عقب، مالئة مساحة الرؤية كلها. وعلينا إذا أردنا التمكن من هذه الصورة أن نخلص الذهن أولا من الظلال التى تحيط بمعنى «الفتوة» فى السياق الشعبى الحديث، بخاصة ما يتصل منها بالجانب الذى لا يخليها من «العنجهية»، والصخب، والتدمير. فإذا فعلنا ذلك ودخلنا بنوع من «الحس التاريخى» على مادة: ف ت ى بدا لنا لقاء «المنايا الكالحات» فى ضوء جديد، «ضوء» يقف مضادا لما يحمله «التعادى والتفانى» من «ظلال». لقد أصبح الخيار لا بين الحياة والموت، وإنما ـ وياللدهشة! ـ بين الهوان والموت، بل ينبغى أن أقول: بين الهوان وأبشع صور الموت. وهكذا يتجلى الهوان باعتباره «موتا نموذجيا»، تتضاءل إلى جواره ألوان الموت الأخرى، متدرجة فى صورتها من الموت العادى (تتفانى) إلى الموت غير العادى (المنايا كالحات). وهكذا تقدم لنا القصيدة فكرة الموت فى ثوب جديد، أو ـ بعبارة أخرى ـ تلفت أنظارنا إلى مقابل جديد للحياة النموذجية هو ذلك الموت النموذجى (الهوان).

وهكذا تتركنا القصيدة مع ألوان من الحياة: حياة العناء والغصة والكدر، وحياة الهوان، وحياة عدم الهوان، ولكننا إذا أنعمنا النظر وجدنا أنها تقدم لنا خيارا واحدا، أو بديلا واحدا للحياة، وهو بديل يضحى من أجله بالحياة (لايلاقى الهوانا). فإذا ما لاح هذا البديل الوحيد جهدت القصيدة فى أن تقدم لنا برهانا أو براهين لتثبيت هذا المعنى الجديد فى أذهاننا، وإقناعنا به، وهى برهنة «منطقية ـ شعرية» ـ إن أمكن القول ـ تنتشر على مساحة بيتين كاملين، وتتجه إلى أكثر من طاقة من طاقات الإقناع لدينا؛ فمنها ما يتجه إلى حسنا الغريزى بالحرص على الحياة العادية، ومنها ما يتجه إلى أبعد من ذلك. فى الجانب الأول تحاجّ القصيدة قضية الحرص على الحياة فى معناها العادى بأنه كان يكون ذلك مبررا لو أنه يضمن استمرار هذه الحياة، لكن ذلك لايمكن أن يتحقق، لأن التجربة الحسية فى رؤيتنا انقضاء كل حياة تثبت ذلك، ثم لسبب آخر منطقى عظيم هو أنه لو كان ذلك صحيحا لكان الشجاع أحمق الحمقى؛ لأنه يضحى بشئ يمكنه أن يستبقيه دون انقطاع.

أما فى الجانب الآخر، فتتجه القصيدة إلى «الموت». وإذا كان وجه العملة الذى يعرضه البيت الأول من البيتين أن الحياة منقضية على كل حال، فإن وجهها الثانى الذى يعرضه البيت الثانى ـ وهو لازم الأول ـ أن الموت حتمى، وكما فرضت القصيدة فى البيت السابق حتمية الإقدام الناشئة من حتمية انقضاء الحياة،

تفرض هنا حتمية الإقدام الناشئة من حتمية الموت. وهكذا تحشد القصيدة جزئيات المعنى فى اتجاه واحد، لا يدع مجالا لتعدد «المواقف»، فيتركنا مع موقف واحد ناشئ من نتيجة المعادلة التالية: إما حياة منقضية (مع الجبن) أو حياة منقضية (مع الشجاعة) أو إما موت حتمى (مع الجبن) أو موت حتمى (مع الشجاعة)، وبوسع كل صاحب عقل وعيش أن يختار! وإذا اتضحت القضية على هذا النحو فمن منا يلتبس عليه طريق الاختيار؟

على أن أمر الحياة والموت، وبالتالى أمر الشجاعة والجبن، لا تحسمه البرهنة وحدها، وإنما هو محتاج فى النهاية إلى فضل إغراء، وذلك من طريق «ذهنى ـ عملى». وهذا الطريق خصوصا نجده كثيرا فى شعر المتنبى، ولكن القصيدة تجمله هنا فى بيت ختامى يتوج «الإقناع» من ناحية، ويضم طرفى القصيدة فى دائرة محكمة من ناحية أخرى:

كل مالم يكن من الصعب فى الأنفس

سـهل فـيـهـا إذا هـو كـانا

أى شئ ذلك «الصعب فى الأنفس» الذى تشير إليه القصيدة؟ هل هو «نقيض الصحبة» الذى جاء فى الافتتاحية (وهو الفراق بالموت)؟ أم هو «نقيض العناء والغصة والكدر»، بحيث يصبح الموت هو الراحة الحقيقية، وإن بدت قبل حدوثها على غير ذلك؟ أم تراه الانتصار على «مراد النفوس» الذى قد يدفع (مراد النفوس) إلى قبول «الهوان»؟ أم هو اختيار الموت فى سبيل حياة أفضل (للنفس أو للغير)، وذلك على نحو متدرج يجعل منه مطلبا يسعى إليه، وذلك فى ضوء التفضيل الذى عبرت عنه القصيدة فى «يلاقى المنايا كالحات ولا يلاقى الهوانا»؟ أم هو كل ذلك مجتمعا؟ الحق أن بدائل المعنى تبقى متواردة ـ بل مزدحمة ـ على الذهن، ويبقى مغزى القصيدة مفتوحا لكل احتمال لا ترفضه لغتها. وليس من طبعى أن أخرج عن نطاق العمل الأدبى فأفسره بشئ من خارجه، ولكن عذرى فيما سأفعله الآن أنه خروج خفيف، وأنه من المتنبى وإليه، قال المتنبى:

إلف هذا الهـــــواء أوقـع

فى الأنفس أن الحمام مُر المذاق

والأسى قبل فرقة الروح عجـز

والأسى لايكون بعد الفـراق

الديمقراطية والاستبداد
فى تناول النص الشعرى

مريد البرغوثى*

تكتب فتسوافا تشمبورسكا قصيدة الفكرة ذات الهاجس الفسفى إلى جانب قصيدة المفارقة العابرة التى تقود إلى الدهشة أو الابتسام. ويرثى شيموس هينى شهداء الكفاح الأيرلندى، ويكتب المقطوعات متساوية الأسطر، ويصف فلاحات البطاطا، إلى جانب نصوصه التى تقيم -حوارها الحميم مع دانتى. وأراجون لا يتردد فى منح شكل النشيد لقصائده عن المقاومة الفرنسية جنبا إلى جنب مع نصوصه السيريالية وسيرة حبه لزوجه. ويانيس ريتسوس الذى فتن الشعراء العرب بقصائده القصيرة، وفاتهم الالتفات إلى إغريقياته الشاسعة، لا يقل شأنا عن مواطنه صاحب جائزة نوبل أوديسيوس إيليتيس الذى ظلت عينه مفتوحة على مفردات الأوليمب من إيقاع وآلهة. إنهم مبدعون واثقون، لا يخشون قساوسة الحداثة والمبشرين بالنظريات التامة. إنهم يعرفون جيدا أن الشاعر يواجه سؤال التجديد مع كل قصيدة جديدة؛ لأن كل قصيدة تطالب شاعرها بجماليات خاصة بها. وهم، فى ساعات الكتابة، لا يعملون على تلبية مطالب الموضة الأحدث فى «بوتيك» النقد، بل يلبون مطالب مسوداتهم هم. وشعرنا العربى القديم، فى أوج ثقته، حمل على صفحته توقيعات نظراء لا يتشابهون؛ كامرئ القيس والخنساء وأبى تمام وأبى نواس والمتنبى وأبى العلاء؛ وحاور المصائر والكؤوس، وتنقل على هواه بين الجليل والعابر، وبين العمود والموشح، وبين المقدس والشبقى؛ قبل أن يدركه انحطاطه الزخرفى الطويل ويتأتى عليه أن ينتظر خمسة قرون لينهض مرة أخرى.

---

* شاعر، فلسطين.

وكان من الممكن لثورة الشعر العربى الراهنة أن تتأمل أسئلتها الجوهرية، وأن تتحاور فيها الاقتراحات الإبداعية وتتجاور، فى إطار من الاختلاف الوسيم؛ لو امتلكت الثقة بالنفس التى لا غنى عنها لكل مشروع راديكالى هاجسه الجمال. فالتنقل بين حريات غزيرة واجتهادات متدفقة بلا تأثيم ولا تحريم هو الذى يصون حيوية الفنون وينقذها من الانقراض. لكن اهتزاز ثقتها أدى إلى انشغالها بمعارك ميكروسكوبية تثير ما لايتوحد: الشفقة والضحك. كأن يتمنى صاحب اقتراح شعرى إبادة الاقتراحات الأخرى؛ وأن يفترض ناقد ما أن منهجه هو المنهج الوحيد الجدير بالاعتماد وأن ذائقته هى ذائقة الأمة كلها. والطرفان لا يدركان أن انتفاخ الثقة بالذات هو العلامة على امتلائها بالهواء.

يمتزج فى لاوعى بعض متقدمينا أمران متناقضان ظاهريا هما اطمئنان القبيلة وتوجس الريف. الأول يتمثل فى أخلاقيات العصابة الخصبة بأفعال السعادة وأوهام التأكد، والثانى يتمثل فى التطلع الريفى الذابل إلى المدينة. لكن مدينتنا ترى نفسها ريفا للعالم الغربى وتنظر نظرة انكسار وانبهار إلى منجزات سواها. ولهذا، فإن أصحاب الوصفة الإبداعية الجاهزة يقتلون على سياجهم المطمئن كل العصافير القلقة التى لم يصدروا لها هم بطاقة الهوية وإذن المرور. والشاعر الفلانى يناضل لا ليكتشف كواكب جديدة فى عالم الشعر بل للالتحاق بمواكب شيوخ الطرق الشعرية الرائجة ليقيم الشيخ واللاهث وراء الشيخ احتفالات النفاق المشترك حيث ينثر كل منهما النرجس على أكتاف صاحبه. كأن الشاعر التابع ريف والشاعر المتبوع هو المدينة؛ لكنهما معا، بسبب غياب الثقة بالنفس، تابعان. والمسألة لا تقتصر على الشعر وحده. إن نفرا غير قليل من المجددين فى الرواية العربية يخشون استخدام الحكاية أو السرد الواقعى أو السياق البوليسى أو المواضيع التاريخية أو الفلسفية كتلك التى «لا يخشاها» مجدد والتركيب «أمبرتو إيكو» مثلا. إن شعوبا سلب منها حق المشاركة فى صياغة مصيرها طوال قرون عديدة لابد أن تفقد ثقتها بذاتها. وإن كثيرا من مبدعيها ونقادها لن يستطيعوا ممارسة الحريات الفنية المتاحة للمبتكرين الأحرار. وفى ثقافة الحزب الأوحد والزعيم الأوحد والشاعر الأوحد والحبيب الأوحد والحقيقة الواحدة لا يمحو من الخوف والارتباك شئ، بما فى ذلك قراءة نص أو كتابته. إن حداثة القشور ألحقت ضررا بثقافتنا أدى إلى اختصار السياسة فى الهجاء واختصار المرأة فى الجنس. فهل هذا هو المستقبل أم الماضى؟

إن ازدراء التعددية عندنا أمر لا تمارسه النخبة السياسية المهيمنة وحدها. النخبة المعارضة أيضا ترفض التعددية. وفى المجال الثقافى، يرفضها المجددون كما يرفضها التقليديون بالضبط. إنه نسق فكرى أصولى بامتياز حتى لو ارتدى قناع الحداثة. هناك مدخلان لتناول النص الشعرى: مدخل استبدادى، ومدخل ديمقراطى.

المدخل الأول مسبق ومعلب، صاحبه يكوّن رأيه فى النص «قبل» التعامل معه. إنه لا يفكر فيما يرى بل يرى ما يفكر فيه. وهذا ما اعتاد أن يرتكبه كل من يريد تحويل إيديولوجيته إلى ذائقة جمالية؛ أو من يريد تحويل ذائقته الجمالية إلى إيديولوجيا. وهذا واحد من تعريفات الاستبداد. إن شاعرا ذائع الصيت قد يكتب قصيدة رديئة، لكن أفراد «قبيلته» من نقاد وصحفيين يهرولون للتهليل لها أيضا وكأنهم ليسوا بحاجة لقراءتها أصلا. يكفيهم أنها من إنتاجه لتكون كاملة الأوصاف و.. تفتنهم . إن هذا السلوك هو سلوك عصابة سعيدة. العيب هو عيب «الآخرين». «نحن» دائما على حق. وهذه الـ «نحن» لا تشمل المهيمن الذائع الصيت فقط. إنها تشمل الحداثى والتجريبى الرضيع أيضا عندما يتوهم أن حداثته هى القول الفصل الذى لا قول بعده وأن تجريبيته هى التتويج النهائى لمسيرة الشعر فى العالم!

أما الثانى فهو تناول طازج متفتح. صاحبه يسلم نفسه للنص الشعرى بقوانين ذلك النص لا بقوانين الأرفف الملساء. إنه يضع مسلماته النقدية جانبا (لبعض الوقت) مهما كانت جدارتها ليدخل دخولا «بريئا» (ومؤقتا أيضا) إلى الاقتراح الفنى الذى تطرحه القصيدة. قد يلقى بها «بعد» ذلك إلى سلة المهملات، لكن ليس «قبل» ذلك. وقد يمجدها، لكن لاعتبارات «تنبع» من داخلها، لا لاعتبارات من خارجها «تصب فيها». أصحاب هذا الاتجاه هم الأكثر وعيا بحريتهم وبحرية الفن معا، وهم الذين يدركون أن بوسعنا تعليب عصير البرتقال وليس النظريات الإبداعية، ويدركون أيضا أن التعميم الوحيد الذى يمكن تعميمه باطمئنان هو أنه لاوصفة فى الفن.

لم يعبأ العقاد بهيمنة شوقى فشنّ عليه هجمته المعروفة. لكن العقاد، بعد ذلك، اتخذ موقفا معلّبا من صلاح عبدالصبور؛ وأحال اقتراحه الشعرى إلى لجنة النثر «للاختصاص» (وهنا أفتح قوسا لتحية شيخ من شيوخ النقد الديمقراطى هو إحسان عباس الذى رغم تدريبه الكلاسيكى كان أبرز وأول المرحبين بشعر الحداثة المتمرد على الذائقة الكلاسيكية كلها فى أواسط هذا القرن. وهو الآن ينظر باحترام إلى تجربة قصيدة النثر). لقد تجاوزت أسئلة الشعر وأسئلة النقد الآن واقعة شوقى والعقاد وعبدالصبور؛ لكن لها دلالة لا يمكن إغفالها فى الحديث عن «تناول النص الشعرى».

إن لدى العقاد اطمئنانا معدنيا بشأن الشعر يشبه اطمئنان الوتد. مأزق العقاد، وهو أيضا مأزق العديد من وعاظ الحداثة الآن، أن الشعر «متغير» بينما مدخلهم لتناوله مهيأ «سلفا». إن دخول النقاد والقراء من منطلق البراءة إلى قراءة السياب أدى إلى إقرار اقتراحه الشعرى المختلف عن اقتراح المتنبى. ولولا هذه البراءة لما تم الاعتراف بكافكا الذى هو ليس تولستوى أو ببازولينى الذى هو ليس إيزنشتاين، أو بلوحة «المهرج» لبيكاسو التى هى ليست «الجرنيكا»، أو بفيروز التى هى ليست أم كلثوم.. إلخ. إن الاطمئنان إلى وصفة واحدة فى الفن يؤدى إلى فنائه. واليقين المغلق هو الذى يفرخ كل أشكال الأصوليات يمينا ويسارا.

نعرف جيدا الانقلاب المذهل الذى قاده بريخت بثورته على المسرح الأرسطى؛ عندما خرج على العالم بنظريته عن المسرح الملحمى، بحيث أصبح المؤرخون يتحدثون عما قبل بريخت وما بعده. لكن دعونا ننصت إلى ما قاله هذا المجدد العظيم:

> يجب أن لاننسى أن مسرحنا اللا أرسطى ليس إلا واحدا من أشكال المسرح؛ إنه يدعم أهدافا اجتماعية معينة ولا يدعى أنه النموذج الأوحد فى المسرح عموما. إننى شخصيا أستطيع استخدام الشكلين، الأرسطى واللا أرسطى، فى عروض مسرحية بذاتها.

والتناول النقدى الأكثر شيوعا عندنا مرتبك فى تناول الراسخ والجديد ارتباكا مركبا. فمن التقديس التام للأول والتجاهل التام للثانى يصبح العيب معكوسا؛ فيتم استقبال بعض الجديد الزائف بقرع طبول التمجيد والثناء المبالغ فيه (فليس كل جديد جديدا)، ويتم تجاهل الراسخ الذائع الصيت (وليس كل راسخ مرفوضا). واللافت للنظر أن هناك اختلالا فى النسبة بين نصيب الشعراء المرموقين عندنا من الإعلام ونصيب إبداعهم من التناول النقدى الجاد. الأول فائض عن الحاجة والثانى لا يلبيها على الإطلاق.

ككل طاقات مجتمعاتنا تبدو حركة النقد الأدبى، فى مجملها، مكبلة، حالها كحال النقد الدينى والسياسى والاجتماعى. فعندما تصبح الأحزاب المعارضة مضحكة، والاجتهادات المخالفة للمؤسسة محرّمة،

والتفكير الحر المستقل معطلا، نستعيض عن إنجاز الشئ بالحديث الإنشائى والإنشادى عنه. إن اللغط العربى حول الحداثة أصبح بابليا تختلط فيه الأضغاث. وزاد من ذلك ارتباطه بالإعلام. فالنقد الإعلامى عاجز عن المراجعة الجريئة وعن الاكتشاف الجرىء. وهو لن يتورع عن اختلاق قيمة فنية لقصيدة لمجرد أن صاحبها ذو تاريخ شعرى سابق، أو ذو منصب رفيع، أو لمجرد أن رقيبا غبيا اعترض على نشرها لسبب (هو دائما سبب لا فنى) أو لمجرد تبنيها شكلا من الأشكال أو مضمونا من المضامين.. إلخ. وعندما تكون هذه القصيدة ممتازة حقا فالنقد الإعلامى لا يخبرنا بماذا تميزت. إنه يرسل إشارات متضاربة للقارئ تبعده عن الشعر برمته.

إن هناك أسئلة كثيرة حول المشهد الشعرى والنقدى الراهن تتعلق بمسلماته ومرجعياته وسعة ثقوب غرباله. فهل أجدنا قراءة الاستقرار وقراءة القلق؟ أم أن النقد عندنا مصاب بفكرة «المبايعة» ولم يتعود بعد على فكرة «الانتخاب» واختبار جدارة كل نص على حدة؟ هل استطاع أن يقيم صلة مقنعة بين وسائله النظرية والنص المحدد الذى يتناوله؟ هل تصدى لهدم أصنام التمر أو رفع الأقنعة؟ إن هيبة المنجز ينبغى أن لا تتحول إلى التهيب من تجاوزه. فجيل الرواد مثلا فتح نوافذ واسعة وأدخل هواء نظيفا إلى جملة الشعر العربى، وقدم إنجازا تاريخيا محفوظ القيمة والمقام لكن مستقبل بعض شعرائه أصبح الآن وراءهم لا أمامهم. ومن ناحية أخرى (ولأن سوق الشعر لا أبواب لها)، فإن الأكثر سعادة وصراخا من بين الأجيال الشابة اللاحقة لايدركون الهوة بين صلابة مزاعمهم وهشاشة نصوصهم!

إن التناول الجرىء والبرىء لهاتين الظاهرتين هو وحده الكفيل بعقلنة الهيبة والتهيب معا؛ وهو الكفيل بجعل مرور الفيل من الغربال أمرا ينطوى على بعض الصعوبة.

عن ترجمتى للشعر ...

عبد الغفار مكاوى*

ـ «أيها المترجم، أيها الخائن!» (مثل إيطالى).

ـ «الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب..».

(الجاحظ، «الحيوان» جـ ١، ص ٧٥)

ـ «... ومعلوم أن أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل، وجلُّ معانيه يتداخله الخلل عند تغير ديباجته، لكننى مع ذلك أتيت ببعضها لإفصاحها (أى ببعض أشعار هوميروس) مع ما تقدم وصفه، عن كل معنى دقيق وعلم غزير...» (عن المنتخب من صوان الحكمة، لمؤلف عربى مجهول من القرن السادس الهجرى، نقلا عن كتاب «صوان الحكمة المفقود» لأبى سليمان المنطقى السجستانى المتوفى بعد عام ٣٩١هـ).

ـ «لا يقتصر دور المترجم (أى مترجم الشعر) على ترجمة لغة إلى لغة، بل يتعداه إلى نقل شعر إلى شعر. إن للشعر روحًا غير ظاهرة، تختفى أثناء سكبه من لغة إلى أخرى. وإذا لم تتم إضافة روح جديدة خلال عملية النقل فلن يبقى منه سوى جثة هامدة» (السير جون دنهام ١٦١٥ ـ ١٦٦٩).

* مترجم وناقد وأستاذ فلسفة. مصر.

ـ «على المترجم أن يقترب مما يستعصى على الترجمة، عندئذ يمكننا أن نفهم الأمة الأجنبية واللغة الغريبة علينا».

(جوته، «الحكم والتأملات»، الحكمة رقم ١٠٥٦).

ـ إن ترجمة الشعر محاولة عقيمة تماما، مثل نقل زهرة بنفسج من تربة أنبتتها إلى زهرية. فالعود لابد أن ينمو من بذرة وإلا ما طرح زهرة، وتلك هى تبعة بابل...».

(شيلى، «دفاع عن الشعر»، ١٨٢١).

١ ـ عندما تلقيت هذه الدعوة الكريمة للإدلاء بشهادة عن تجربتى مع ترجمة الشعر ـ وهى التجربة التى استمرت ما يقرب من أربعين سنة! ـ كنت قد فرغت لتوى من ترجمة قصائد (الديوان الشرقى) لجوته ترجمة جديدة، غير الترجمة التى سبق أن قدمها أستاذنا الجليل عبدالرحمن بدوى قبل حوالى ثلاثين سنة، وكنت أعيش فى عنفوان هذه التجربة الأخيرة أو أعايش ما يربو على الثلثمائة قصيدة من أرق وأعذب «شعر التجربة» الذى عرف به جوته، بل من أرق وأعذب ما عرفه الشعر الألمانى والعالمى، فى محاولاته العديدة للتواصل مع روح الشرق بمحاكاة بعض نماذجه من الأدبين الفارسى والعربى محاكاة خلاقة، أو على الأقل استلهامها والحوار معها. استعدت فى ذهنى صور المعاناة التى مررت بها أثناء محاولاتى للتغلغل فى الكيان المنغم الحى لهذه القصائد، كما تذكرت الأيام والليالى، بل الشهور الطويلة التى أخذتها منى قصائد سابقة حاولت الاقتراب منها بكل طاقتى، فكانت تصدنى وتردنى خائبا، كطفل صغير يعوقه السور الحديدى الشائك عن الدخول إلى الحديقة التى تحجب عنه وتحرم حواسه بأريجها وألوانها، فيكتفى فى النهاية بالتطلع إليها من خارج السور وفى نفسه ما فيها من الأسى والحسرة. لن أذكر أمثلة لهذه القصائد الكثيرة التى طالما حاولت الاقتراب منها، أو بالأحرى مما يستعصى فيها على أى ترجمة مهما توافر للمترجم من دقة العالم الأمين وحساسية الشاعر والفنان الملهم. وفى الذاكرة نصوص معذّبة لشعراء كبار مثل رامبو ومالارميه وهلدرلين وڤاليرى وغيرهم من شعراء عصرنا المجددين الذين أتلفت نحوهم الآن وقلبى ولسانى يهتفان: سامحكم الله!). وحسبى أن أقرر الآن أننى عشت مع قصائد الديوان الشرقى الذى ذكرته شهورا طويلة، حاولت فيها أن أتذوقها وأتناغم معها وأتقمص روحها، وأجرب فى نفسى تجربة صاحبها ومشاعره التى أحس بها عند كتابتها وتجربة قارئه المعاصر له ومشاعره عندما تلقاها منه، وأهدهد فى كيانى وقلبى حقيقتها وسرها الذى يتجلى فى إيقاعاتها وجرس كلماتها وأوزانها وقوافيها وصورها وسياقاتها المختلفة وإيحاءاتها وإشعاعاتها الحسية والمعنوية، تماما كما تهدهد الأم وليدها على صدرها وتتجاوب مع ضحكاته وصرخاته ونظراته وهمساته، أو كما يجود الصوفى بمواجده ومجاهداته وتضرعه ودموعه، لينخلع عن ذاته ويتخلى عنها وعن الدنيا كلها، لعله يفوز بالفناء فى الذات الأسمى أو على الأقل يقترب من حضرتها السنية ويقتبس شعاعا واحدا من نور نورها.

٢ ـ أجل! إن ترجمة الشعر أشبه بالمخاطرة فى أرض حرام، فى منطقة غامضة تقع على الحدود الغامضة بين الإنشاء أو الإبداع الخالص والنقل الحرفى الدقيق والأمين. والسبب بسيط؛ فهى تحاول إعادة إبداع عمل سبق إبداعه، فلا عجب إذن أن تقع فى دائرة «الاستحالة» التى أكدها الكثيرون من الجاحظ إلى شيللى وغيره من الشعراء الرومانتيكيين إلى العديد من النقاد وعلماء الترجمة فى عصرنا الحديث. ولكن لماذا ومن أين تأتى هذه الاستحالة المخيفة، مع أن حقائق التاريخ والواقع تشهد بأن الشعوب والآداب على اختلافها لم تتوقف أبدا منذ العصور القديمة، وحتى الأيام التى نعيشها، عن ترجمة الشعر وسائر الأجناس الأدبية بعضها عن بعض؟

ألأن ترجمة الشعر تتميز عن ترجمة الفنون الأدبية الأخرى بأنها قلما وفقت فى أية لغة أو أى أدب؟ أم لأنها لا تقنع بتحقيق الدقة والأمانة بجانب الجمال والحساسية اللذين تشترطهما، بطبيعة الحال، كل ترجمة أدبية تقوم على العلم والفن معا؟ وماذا عسى أن يكون هذا الشئ البعيد أو شبه المستحيل الذى تتطلبه ترجمة الشعر، إذا صح أن ترجمته ممكنة على الإطلاق؟ وإذا كان المثل الأعلى لأية ترجمة للشعر هو التطابق مع الأصل، أو التوحد معه إلى الحد الذى يغنينا عن الأصل، كما يقول جوته، أو إلى حد التعادل أو التكافؤ معه كما يقول بعض النقاد وعلماء الترجمة المعاصرين، وذلك من ناحية صورته وروحه أو شكله الداخلى الفعال فيه ـ كما يتمثل ذلك فى معنى القصيدة وتوجهها ولونها العام ورسالتها إلى المتلقى وصورها وتركيباتها وسياقاتها المختلفة التى لا يصعب نقلها وتحويلها إلى لغة أخرى، مادام من المتعذر نقل الجماليات الخاصة بجرس الكلمات وموسيقى الحروف والمقاطع والأوزان، وغيرها من القيم الصوتية من نظام لغوى بعينه إلى نظام لغوى آخر ـ فما العمل إذا كان هذا التطابق أو التكافؤ الكامل بين الأصل والترجمة أمراً مستحيلا فى رأى الجميع، لأن التكافؤ الممكن أو التقريبى هو أقصى ما يسعى إليه عباقرة ترجمة الشعر فى كل العصور والآداب دون أن يحققوه تحقيقا تاما أو شبه تام؟ وما العمل أيضا إذا كانت هناك على الدوام روائع من شعر الشرق والغرب التى تسحرنا وتتحدانا أن نتصدى لها، فنعجز عن الوفاء بمضمونها وشكلها، ونقدم مع ذلك على المحاولة الخطرة المدهشة متذرعين بأن ما نكسبه بترجمتها لا يقل عما نفقده، وأنها واجب ثقافى وحضارى لا غنى عنه لمدّ الجسور بين الأمم والحضارات، ومحاولة الوصول إلى الحقيقة الشعرية الواحدة وراء الأنظمة اللغوية والصوتية المختلفة؟

إن هذه الأسئلة وأمثالها التى لا تحصى تؤكد ـ فى تقديرى المتواضع ـ أن ترجمة الشعر بوجه خاص لا يجوز أن يقترب منها إلا شاعر كبير فى لغته، أو على الأقل إنسان سكنته حساسية الشعر، وأنها ستظل على الدوام مشكلة عسيرة يبقى الأمر فيها متروكا لذوق وتقدير المترجم الموهوب الذى يجمع فى صورته المثالية النادرة بين رهافة الفنان المبدع وموضوعية العالم المتمكن من دقائق لغة المنبع ولغة المصب، أى اللغة التى ينقل منها واللغة التى ينقل إليها. وماذا أستطيع أن أقول الآن عن هذه المشكلة العويصة التى تنطوى على مشكلات أخرى لا آخر لها (عرضتها فى مقال سابق عن ترجمة الشعر يمكن أن يرجع إليه القارئ إذا شاء، ونشر فى مجلة «فصول»، المجلد الثامن، العدد الثانى لسنة ١٩٨٩، وكانت كتابته تحية لذكرى الصديق العزيز المرحوم ناجى نجيب الذى ترجم إلى الألمانية عددا كبيرا من روائع الأدب المصرى الحديث).

حسبى، إذن، فى هذا السياق المحدود، أن أنتقل إلى تجربتى فى ترجمة الشعر منذ أن بدأتها قبل حوالى أربعين سنة، فأقدم عرضا مختصرا لتطورها التاريخى والنصوص المختلفة من الشعر الشرقى والغربى الذى قمت بترجمته، مع إلقاء شئ من الضوء على مكانة هذه النصوص من نصوص أخرى فلسفية ومسرحية نقلتها خلال رحلتى مع الأدب الألمانى والأدب العالمى، وأخيرا مدى تأثير هذه الترجمات على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرح والفلسفة.

٣ ـ تزامنت بدايات ترجمتى للشعر مع تعرفى صديق العمر صلاح عبدالصبور واقتناعى الكامل ـ ربما تحت تأثير شعره الأصيل وشاعريته المطبوعة ـ بأننى أفتقد الأصالة والتفرد اللذين لا غنى عنهما لقول الشعر، ثم إيمانى ـ فى ليالى الصدق الطويلة مع النفس! ـ بأن الموهبة الوحيدة التى يمكننى الزعم بأننى أملكها هى «التعاطف» مع الكائنات والقدرة على احتضانها والنفاذ فى روحها والإحساس بمواجعها وأفراحها، والقصائد

تأتى فى مقدمة هذه الكائنات الحية التى يتغلغل فيها الحدس بكل ما فى الطاقة من الحب والحنان والخشوع لأسرارها الجوهرية. ومن هنا الإيمان بالموهبة الوحيدة، جاء الاختيار القاسى للتخلى عن محاولة قول الشعر، فتركته بغير رجعة (وبالرغم من الحسرة الدائمة على كنزه الضائع فلم أشعر بالندم، لأن كل ما نظمته أثناء المرحلة الجامعية وقبلها بسنوات لم يكن يبشر بأى خير!)، وجاء كذلك القرار الحازم بأن أعيش حياتى خادما متواضعا فى محرابه، أى مترجما له أى تلقفته ومن أية جهة حملته الريح إلىّ ولمس وترا فى قلبى، مع المزاوجة بين الترجمة والدراسة كلما دعت الضرورة إلى الفهم والتفسير وشرح غوامض «النبوءة» أو «الرسالة» التى يريد النص الشعرى أن يبلغها للقارئ ـ وياله من تعويض أو عزاء للعراف المسكين الذى رضى عن طيب خاطر أن يكون صدى لا صوتا، وظل الظل للأصل المدعن فى البعد والعلو والاستحالة! كنا ـ صلاح رحمه الله وأنا ـ نشترك كثيرا فى قراءة بعض شعراء الغرب الذين صور لى الوهم أو الغرور أننى أحببتهم وفهمت شيئا منهم، وكان فى مقدمة هؤلاء الشعراء الذين طالما جرت سيرتهم على لسان أصدقاء أكبر منا فى السن ـ ت. إس. إليوت ورينيه ماريا رلكه، ودفعتنى الجرأة ونزق الشباب إلى محاولة ترجمة بعض روائع أولهما، وبالأخص «الأرض الخراب» و «أغنية حب بروفروك»، على الرغم من أن عدتى وزادى من اللغة الإنجليزية قد كانا ـ ومازالا إلى حد كبير ـ أفقر بكثير من أن يسوغا المحاولة الخطرة. وفى سنة ١٩٥٢ نشرت بتشجيع من أصدقاء الجمعية الأدبية المصرية بعض هذه الترجمات على صفحات مجلة «الثقافة» فى أحد أعدادها الأخيرة التى عهد بها إلينا أستاذنا المرحوم محمد فريد أبو حديد. قبل أن تحتجب عن الظهور إلى الأبد! ولازمتنى الرغبة المتهورة بعد ذلك، فنشرت الترجمات المشكوك فى أمرها مع خمس عشرة قصيدة لإليوت فى الجزء الثانى من (ثورة الشعر الحديث) الذى سيأتى الحديث عنه بعد قليل.

٤ ـ كانت الخطوة الثالثة هى ترجمة بعض قصائد الشاعر الاشتراكى والكاتب المسرحى الشهير برتولد برشت الذى كنت قد قرأت القليل له وعنه فى سنة ١٩٥٦، ونقلت عن الفرنسية مسرحيته التعليمية الصاخبة (الاستثناء والقاعدة) التى أعتقد اليوم أنها أخذت عندنا من الشهرة فوق ما تستحق، والتصقت باسمى على الرغم منى أكثر مما تمنيت أو قدرت.

ومن مدينة فرايبورج عاصمة الغابة السوداء ـ التى كنت قد سافرت إليها للدراسة فى أواخر سنة ١٩٥٧ ـ أرسلت إلى مجلة «المجلة» حوالى عشرين قصيدة ترجمتها عن الأصل قبل أن أقطع فى تعلم اللغة الألمانية شوطا كافيا، ولابد من الاعتراف بأن عددا من زملاء الدراسة وزميلاتها قد ساعدونى على التجرؤ على هذه القفزة الخطرة. ويبدو أن رئيس تحرير المجلة فى ذلك الوقت، وهو أستاذنا العالم والمؤرخ والأديب والموسيقى الكبير، والسندباد القديم والعصرى المرحوم حسين فوزى، أعجب بهذه القصائد ونشرها فى أحد أعداد «المجلة» سنة ١٩٥٨، بل قرر لى مكافأة وقعت على رأسى فى ذلك الحين وقوع كنز من السماء وبلغت ثمانية عشر جنيها. وتوالى اهتمامى بأشعار برشت بعد رجوعى إلى الوطن فى أواخر سنة ١٩٦٢، فترجمت عدداً كبيراً من مسرحياته وأشعاره التى ظهرت فى سنة ١٩٦٧ تحت عنوان (قصائد من برخت).

وكم يطيب لى اليوم أن أذكر إشادة الشاعرين الكبيرين عبدالرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور رحمهما الله بهذه الترجمة، ووصل الأمر إلى حد كتابة ناقد كبير ـ هو زكى العشماوى مدّ الله فى عمره ـ عن إحدى هذه القصائد المترجمة، وهى «إلى الأجيال المقبلة»، وتأثر كثير من شعراء الشباب بما فيها من ثورية عدوانية وعدمية ساخرة ومتمردة فى آن! ولن أترك الحديث عن برشت قبل أن أقول إننى شعرت بالحنين

للرجوع إليه فى السنة نفسها التى دوى فيها انهيار البنيان الاشتراكى فى الاتحاد السوفييتى السابق وتوابعه. فبينما كنت أقلب فى أوبراه المبكرة (صعود وسقوط مدينة ماهاجونى)، وجدتنى أترجمها على الهامش فور قراءتها على طريقة الشعر الحديث أو «الشعر الحر»، ثم سلمت الترجمة مع مقدمة طويلة عن أقدار المدن ومدن المستقبل (اليوتوبيات) إلى «دار الهلال» التى مازالت تضن عليها بالنشر منذ خمس سنوات، ربما من باب الاعتزاز بها أو بى أو ببرشت لا أدرى.

٥ ـ فى تلك المرحلة أيضا، من أوائل الستينيات، بدأت فى تفريغ الشحنة المعرفية والوجدانية الرهيبة التى تكاثفت فى داخلى إبان الدراسة فى تلك الجامعة العريقة التى ارتبطت بأسماء هوسرل وهيدجر وبعض الكانطيين الجدد. وكنت وأنا أتعلم اليونانية القديمة وأحضر لشهادة أولية فيها وفى اللاتينية قد قرأت بعض أغنيات سافو (أو بسافو!) أول شاعرة غنائية فى تاريخ الأدب الغربى. ولعلى قد انجذبت إليها عن غير وعى، متأثرا بحبى القديم لعلى محمود طه وأشعاره وأغنياته إلى (شاعرة الحب والجمال). وظهرت ترجمة الشذرات الكاملة عن دار المعارف سنة ١٩٦٦، وبقى الحلم الغامض ـ على الرغم من تآكل معرفتى المتواضعة باليونانية القديمة ـ بتقديم قيثارة الشعر اليونانى، مجرد حلم راقد بجوار غيره من الأحلام والخطط والمشروعات الموءودة فى جبانة الذاكرة والذكريات. وفى الوقت نفسه تقريبا، أقدمت على ترجمة ثمانين مقطوعة من الشعر الصينى القديم، ضمها كتاب فتننى بسحره وغموضه قبل ذلك فتنة لم أجربها من أى كتاب آخر من كنوز الأدب والحكمة العالميين. ذلك هو كتاب (تاو ـ تى ـ كنج) أو كتاب (الطريق والفضيلة) للحكيم الصينى لاو ـ تزو مؤسس الديانة الطبيعية والصوفية المعروفة باسم الطاوية (نسبة إلى الطاو أو التاو وهو طريق الحقيقة أو طريق الحياة الفاضلة المستنيرة...). وما زلت أذكر أننى تمنيت فى مقدمة الكتاب لو قُيِّض لهذا النص المذهل من أبناء وطننا من ينقله مباشرة عن الصينية بدلا من الترجمات الأوروبية، ولا أدرى ما الذى يمنع أحد أبنائنا فى قسم اللغة الصينية بكلية الألسن من تحقيق هذه الأمنية.

٦ ـ كانت الترجمات السابقة أشبه بالمقدمات أو فاتحات الشهية التى تسبق المأدبة الكبيرة الحافلة. فقد اتفقت فى تلك السنوات مع الصديقين صلاح عبدالصبور وعبدالوهاب البياتى على تقديم كنوز الشعر الحديث والمعاصر للقارئ العربى. وقسمنا ميادين العمل ـ كما أشرت إلى ذلك فى مقدمة (ثورة الشعر الحديث) ـ حسب اللغات التى يعرفها كل منا، وبدأت العمل وغرقت فيه بما عرف عنى من الجدية والبراءة أو «العبط»، حتى اكتشفت بعد حوالى ست سنوات من العمل المضنى أننى الساذج الوحيد، وأن كلا الشاعرين ـ وحسنا فعلا! ـ قد انصرف لشعره وحياته ولم يحسا نفسيهما فى الكهف السحرى القاتل. وصدر الكتاب ـ الذى اعتمد على كتاب تذوقته ولم أترجمه ترجمة حرفية ـ للأستاذ هوجو فريدريش الذى طالما استمعت لمحاضراته عن الأدب الفرنسى فى فرايبورج بين سنتى ١٩٧١ و ١٩٧٤، مع دراسة طويلة لبنية الشعر الحديث والثورة التى اجتاحت تقاليده القديمة منذ عهد الشعراء الفرنسين الكبار المسؤولين إلى حد كبير عن هذه الثورة وتلك البنية، وهم بودلير ورامبو ومالارميه مع ترجمة أهم قصائدهم، حتى شعراء القرن العشرين أو على الأصح النصف الأول منه. أما الجزء الثانى فضم نماذج من الشعر الأوروبى الحديث فى إسبانيا أو من الشعر المكتوب بالإسبانية (من أونا مونو وماتشادو إلى بابلو نيرودا) وإيطاليا (من إمبرتو سابا وأنجاريتى وكوازيمودو) وفرنسا (من فيرلين وفاليرى إلى رينيه شار) وألمانيا (من شتيفان جئورجه ورلكه إلى انجبورج باخمان وباول تسيلان وانسنز برجر، وغيرهم من شعراء الشباب فى ذلك الحين الذين أصبحوا مثلى كهولا!...). وولد الكتاب الضخم أو وئد كما وئدت وولدت ميتة كتبى الأخرى التى سكت عنها النقد

وتجاهلها تجاهلا تاما (باستثناء عرض قصير به فى «الهلال» للصديق والراعى الكبير يوسف الشارونى، وندوة عنه فى البرنامج الثانى شارك فيها المرحومان صلاح عبدالصبور والأخت العزيزة سامية أسعد أحمد).

بيد أن الكتاب ـ لعزلتى أو لعزلته! ـ تسلل فى الصمت والخفاء إلى عيون وقلوب الشباب من شداة الشعر الحديث، وربما أتحمل بنصيب من المسؤولية ـ ولا أقول الوزر! ـ عما يسمى اليوم بقصيدة النثر التى تحتدم المعارك حولها. ويقينى أن الأصيل منها سيخرج فى النهاية من غبار المعركة منتصراً بفضل ما فيه من شعرية، أو شاعرية إذا حرمناه من صفة الشعر.

وتتابعت منذ ذلك الحين ترجمات شعرية أخرى غير الترجمات التى شغلتنى أيضا لنصوص مسرحية وفلسفية بحكم اشتغالى ـ أو بالأحرى تورطى ـ فى تعليم الفلسفة على مدى ثلاثين سنة! وسأتوقف قليلا عند هذه الترجمات بما يشبه الجرد، لكى لا أطيل على القارئ من ناحية، ولأنها متوافرة بصورة أو بأخرى، على الرغم من غياب الناشر المثقف الذى نفتقده جميعا والذى لم يفكر لحظة واحدة فى شئ اسمه المسؤولية الثقافية لا المنفعة التجارية وحسابات البيع والشراء والكسب والخسارة!

٧ ـ توجهت بعد (ثورة الشعر الحديث) إلى شاعر الوحدة والاكتئاب والحنين للأصول والعهود الأسطورية القديمة وهو فريدريش هلدرلين وذلك فى أعقاب حب رومانتيكى خائب لابنة الجيران ومشروع زواج فاشل كانا فيما يبدو أقصر طرق للدخول فى الغياب الشعرى مع ذلك الغائب الحاضر العظيم. وأظن، مجرد ظن، أننى بترجمة معظم أشعاره وأناشيده الكبرى ـ فى إطار شبه روائى ضم سيرة حياته المأسوية التى انتهت بإصابته بجنون الاكتئاب بعد فشله فى الحب والأدب والحياة ـ وقد داويت الداء بالتى كانت هى الداء، وشربت من كئوس المرارة ما يكفى أجيالا من المرارة، ودخلت كهف الحزن والكآبة لأخرج منه راضيا، وعلى شفتى ابتسامة الحكيم العارف الذى يصعب بعد ذلك أن تفاجئه طعنات الغدر والخسّة والتجاهل وعدم الاحترام التى اقتربت فى بعض الأحيان من حدود الإهانة. وكأنى كنت طوال سنتين أو ثلاث سنوات أعيش فى مواجهة الجدران الباردة الخرساء وأتطلع مع ذلك للخروج من الكهف الشتوى والتملّى برؤية رايات الأمل ترفرف فى الريح:

ويلى! لو حل الشتاء أين سأقتطف أزهارى

وألاقى نور الشمس وظل الأرض؟

تبدو الجدران أمامى باردة خرساء

والرايات ترفرف فى الريح

وخرجت من الكتاب بمزيد من الوعى بوجودى الشعرى؛ أى بحياتى التى وهبتها للشعر وعشتها فى الشعر وبالشعر. وربما كان هذا إلى اليوم هو عزائى الوحيد عن اختيارى الحر للوجود الشعرى فى الظل، بعيدا عن أضواء المسرح وطبول الشهرة التى يسرقها الذين هم أشطر منى وأعلى صوتا وأكثر اهتماما بالأنا التى تعذبهم وتعذبنا. وربما لا يخلو من دلالة أيضا أننى أهديت الكتاب ـ الذى صدر قبل أكثر من عشرين سنة ـ إلى الرائد الكبير عبدالرحمن بدوى الذى لا يخشى المستحيل ولم يترفق أبدا بالشعر ـ لاسيما فى ترجماته المنظومة التى لا تخلو من المعاظلات الشنيعة. وقد لا يخلو أيضا من الدلالة أن الكتاب صدر ـ دون أن أعلم أو أقصد ـ فى الوقت نفسه الذى صدر فيه كتاب الشاعر اللبنانى الرقيق العميق فؤاد رفقة عن الشاعر نفسه؛ الأمر الذى

حدا بأحد المستشرقين الفضلاء، وهو الأستاذ بيتر باخمان بجامعة جوتنجن، أن يقارن بينهما فى بحث طويل مدقق بينما النقاد عندنا صامتون متجاهلون.

٨ ـ إن أنس لا أنسى كيف اندفعت فى هذه الفترة الزمنية نفسها، أو كيف اضطررت، إلى كتابة بحث طويل عن الشعر الألمانى بعد الحرب العالمية الثانية، وفرغت منه خلال ثلاثة أسابيع وصلت فيها الليل بالنهار. فقد رجعت من العمل فى فرع جامعة القاهرة بالخرطوم لمدة سنة لم تتكرر فوجدت خطابا من مجلة «عالم الفكر» المشهورة تطالبنى بمقال لعدد تنوى إصداره عن الشعر. ولم يكن من الممكن أن أتردد فأقبلت على السير فوق أشواك الشعر التجريبى المؤلم وأسسه النظرية وظروفه التاريخية الأشد إيلاما. وصدر المقال بعد ذلك سنة ١٩٧٤ بسلسلة «المكتبة الثقافية» بعد حوالى العام من زميل له عن التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح ـ وفيهما قدر لا يستهان به من القصائد المترجمة عن شعراء كبار ابتداء من رلكه وجيله حتى أجيال المجددين من شعراء الألمانية الكبار الذين جددوا لغة الشعر حتى وصلوا بها إلى حدود الصمت، من أمثال جوتفريد بن وباخمان وسيلان اللذين سبق ذكرهما وغيرهما، إلى النمسوى إرنست ياندل وأصحابه من رواد ما يسمى بالشعر المجسّم.

وأحسب أن هذا الكتيب ـ وهو (لحن الحرية والصمت) ـ قد كان له بعض التأثير على أبنائنا من دارسى الأدب الألمانى ومن شداة الحداثة المغربيين إلى حد الانغلاق والصراخ فى حجراتهم المظلمة!

٩ ـ يكفينى الآن أن أشير، إشارة سريعة وموجزة، إلى بعض الكتب التى ضمت عددا كبيرا من الترجمات الشعرية لأنتقل بعد قليل إلى الأبعاد الأخرى التى وعدت بالتطرق إليها فى بداية هذه الشهادة. هذه الكتب هى (قصيدة وصورة) ـ ١٩٨٧ ـ الذى أحسب أن موضوعه الطريف ـ وهو تأثر الشعراء عبر العصور أو تراسلهم مع الفنون التشكيلية ـ قد وصل إلى عدد كبير من القراء بفضل نشره فى سلسلة «عالم المعرفة» المرموقة، وكذلك كتاب (جذور الاستبداد) ـ الذى ظهر أيضا فى السلسلة نفسها وشاء إخواننا الكويتيون أن يغيروا عنوانه الأصلى وهو (حكمة بابل) ـ وضم كل نصوص ما يعرف فى علم الأشوريات باسم أدب الحكمة البابلية، وهى قصائد طويلة تغنى فيها أصحابها المجهولون برثاء النفس، وشكوا مرَّ الشكوى من الظلم راسخ الأقدام فى أرضنا سيئة الحظ منذ عهد حضاراتنا القديمة.

ولأن المجال لا يسمح بالكلام عن القصائد التى ضمها هذان الكتابان، فسوف أسارع بالتحول إلى بعض الأسئلة التى لا يصح إهمالها فى هذه الشهادة:

ما مدى تأثير هذه الترجمات على ترجماتى الأخرى لنصوص الفلسفية والمسرحية؟

وهل أثرت بعض التأثير الصريح أو المضمر على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرح؟

وإلى أى حد أصابنى التوفيق أو الإخفاق فى القصائد التى أزعم الآن أنها فرضت نفسها علىَّ دون أى تعمد أو تعمل فترجمتها فى شعر منظوم؟

١٠ ـ من الصعب أن أجيب إجابة مفصلة عن هذه الأسئلة، لأنها من شأن الناقد أو النقاد الذين أقرر للحقيقة والتاريخ أن معظمهم ـ إن لم يكن جميعهم ـ لم يكلف خاطره حتى بالاطلاع عليها، دع عنك بالحكم عليها وتقييمها سلبا أو إيجابا. لكننى سأحاول، على كل حال، مع التزام القصد والاقتصاد بقدر الإمكان.

فأما عن السؤال الأول، فأحسب أن أسلوب وجودى وتفكيرى الشعرى قد فرض علىّ ـ إلا فى حالات نادرة اقتضتها ضرورات أكل العيش أو تعليم الفلسفة فى جامعات القاهرة وصنعاء والكويت على مدى ثلاثين عاما شديدة المرارة والقهر، ولذلك أقول إننى أحسب أن هذا الأسلوب قد تحكم إلى حد كبير فى اختيارى النصوص التى لمست فيها قدرا من الشاعرية أو التى لمست قلبى قبل أن تحرك عقلى. من ذلك مثلا ترجماتى لكتاب (الطريق والفضيلة) الذى سبق ذكره، ولنصوص الحكماء السبعة ولأفلاطون (الرسالة السابقة ضمن كتاب «المنقذ ـ قراءة لقلب أفلاطون») وأرسطو (فى نصه الرائع البليغ الذى كان مفقودا وعثر عليه بالصدفة قبل عقود قليلة وهو «دعوة للفلسفة»)، بجانب ثلاثة نصوص تفيض بالشاعرية رغم وعورتها وشدة غموضها لفيلسوف الوجود الأكبر مارتن هيدجر (ضمن كتاب «نداء الحقيقة») ونص أخير (كان بالصدفة أيضا هو آخر نص كتبه الفيلسوف كارل ياسبرز ـ وهو «تاريخ الفلسفة بنظرة عالمية»). وأهم من التأثير على اختيار النصوص هو أسلوب الكتابة الفلسفية الذى سرت عليه، أو بالأحرى فرضته طبيعتى وأسلوبى الشعرى فى الوجود كما تجلى فى دراساتى الفلسفية المختلفة التى طالما اتهمت بأنها حولت الفلسفة إلى شعر، وهى تهمة أعتقد أنها ظالمة من أكثر من زاوية؛ لأنها لم تهمل مقتضيات الدقة والمنهجية والعقلانية التى تفرضها الكتابة الفلسفية، حتى عند الفلاسفة ذوى المزاج الفنى والأدبى من أفلاطون على أقل تقدير حتى كيركجور وفلاسفة الوجود وبعض البنيويين والتفكيكيين المعاصرين، ولأنها كذلك لا تعترف بالحدود الضيقة والحواجز المصمتة التى يفرضها كثير من نقادنا الذين يضعون كل إنسان وكل شئ فى خانة أو فى تابوت «مصرى» خانق للأنفاس، ولا يعترفون بأن الشعر والفلسفة ينتهى كلاهما إلى احتضان صاحبه، وأنهما ـ كما تقول عبارة مشهورة لهيدجر! ـ يسكنان على قمة جبلين متجاورين وإن كانا منفصلين. وليت هؤلاء النقاد من ذوى البعد الواحد أن يتفضلوا ويسألوا أنفسهم أين يبدأ الشعر أو أين تنتهى الفلسفة، وكيف نفرق بينهما فى أعمال الأدباء والمفكرين العظام عند غيرنا أو عندنا!

وأما عن الشق الثانى من السؤال، فقد كانت اختياراتى للنصوص المسرحية القليلة التى ترجمتها نابعة من الموقف نفسه والتوجه الشعرى أو الشاعرى للوجود. وربما يقتنع القارئ بصحة هذا الزعم ـ الذى أتمنى ألا تعلق به آثاره من الغرور و الادعاء أو النرجسية والتضخم التى يعلم الله والأصدقاء العارفون أننى أبعد الناس عن الإصابة بوبائها المستشرى بين عدد كبير منا نحن المثقفين العرب. وحسب هذا القارئ أن ينظر فى ترجماتى لمسرحيات مختلفة من جوته وبشنر وشنيتسلر وبعض الكتاب التعبيريين حتى الكاتب المسرحى المعاصر تانكريد دورست.

١١ ـ وتظل الإجابة عن السؤال الثانى عن التأثر المحتمل للترجمات الشعرية على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرحية أمرا شائكا يتجاوز حدود قدرتى المحدودة، كما يهدد بالوقوع فى الأمراض المستعصية التى أشرت إليها. لكننى سأجازف بالقول بأنها ـ أى تلك الترجمات ـ قد أكدت شاعرية أسلوبى فى القصة وأثرته بالصور الفنية، بل جاوزت ذلك الطابع الذاتى، فجعلت من الصعب التمييز فى بعض الكتابات ـ كالبكائيات على سبيل المثال، وبالأخص البكائيتين الأولى والثانية والبكائية إلى صلاح عبدالصبور التى تصور بعض الطيبين أنها ديوان شعر! ـ بين الشعر والنثر الشاعرى، الذى يكثر للأسف من الإيقاعات المسجوعة. والأهم من ذلك أن بعض ترجماتى وقراءاتى للشعر قد أثرت على اختيار الموضوعات نفسها، وأكتفى بأمثلة قليلة لعلها تعفينى من الحرج الذى يسببه مثل هذا الحديث: فقصة «الذئب الذى أراد أن يدخل فى جملة مفيدة» من مجموعة (الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت) ـ ١٩٨١ ـ مستلهمة من قصيدة للشاعر الألمانى الساخر كرستيان مورجن شتيرن (١٨٧١ ـ ١٩١٤)، ومسرحياتى الطويلة تنهج أسلوبا ملحميا لا أستطيع أن أنكر تأثره

بترجماتى لأشعار برشت وبعض مسرحياته. وفى معظم مسرحياتى القصيرة والطويلة قصائد منثورة هنا وهناك، اقتضاها الموقف أو جرت على لسان بعض الشخصيات التى تتغنى بها، بل إن الكورس فى إحدى هذه المسرحيات (وهى البطل) كتب كله شعراً، وأذكر أننى لم أجد فى ذلك أية مشقة. ولو اطلع أحد على آخر مسرحية نشرت لى، وهى مسرحية (هو الذى طغى أو محاكمة جلجاميش) ١٩٩٢، لرأى كيف تأثرت بقراءاتى للملحمة جلجاميش البابلية الشهيرة التى ترجمتها بعد ذلك (١٩٩٤)، وكيف تأثرت كذلك مسرحياتى المتواضعة ـ التى جمعتها تحت عنوان «القيصر الأصفر ومسرحيات أخرى شرقية» ١٩٨٩ ـ بترجمة القصائد الثلاث الطوال من أدب الحكمة البابلية الذى أخذ من عمرى ما يقرب من ثلاث سنوات أضافت قطرات مرة إلى كأس الاكتئاب الذى زاد وفاض فى ذلك الحين.

وآخر ما أود الإشارة إليه، فى هذه الشهادة التأريخية والفنية، هى ترجمتى الشعرية التى سبقت الإشارة إليها لإحدى المسرحيات التعبيرية (وهى «المنقذون» ضمن كتاب، «المسرح التعبيرى» ـ ١٩٨٤) أوبرا (ماهاجونى) لبرشت التى ذكرتها قبل قليل. ولا أنسى للحقيقة والأمانة أن أعترف بأن الكسور الكثيرة قد تسللت رغما عنى إلى عظام هذه الترجمات الشعرية وغيرها من القصائد التى فرضت علىَّ ترجمتها نظما وتناثرت فى كل ترجماتى ـ ومرجع هذا إلى جهلى التام بعلم العروض، وعجز الأذن الحساسة لموسيقى الشعر عن تلافى الإساءة إليه وإلى العبقرى المتفرد (الخليل بن أحمد) الذى أبدعه إبداعاً فريداً مثله.

١٢ ـ وأخيرا، ربما كان أفضل ختام يصل نهاية هذا الحديث ببدايته ليكمل الدائرة التى مازلت أتحرك داخلها إلى أن تشاء رحمة الله، هو تقديم مثال واحد للترجمة الشعرية المنظومة التى حاولت فيها ـ بقدر الطاقة ـ الجمع بين أمانة الترجمة وجمالها.

والمثال مأخوذ من الترجمة التى ذكرتها فى بداية هذه الشهادة (الديوان الشرقى) للشاعر الغربى جوته، وهى قصيدة يرى غالبية النقاد والدارسين أنها هى درة عقد هذا الديوان الفريد، وواحدة من أروع أشعار جوته الغنائية على الإطلاق. ومن أسف أن المجال لن يسمح بتحليل هذه القصيدة وبيان دلالاتها الصوفية والكونية التى عبر فيها أمير الشعر والشعراء الألمان عن رؤيته وتجربته الشعرية التى لا ينفصل فيها الدين عن الحب عن وحدة الوجود الحىِّ الفعال إلى الأبد.

وإليك قصيدة «الحنين المبارك» التى ربما تكفر عن ثرثرتى السابقة:

لا تقل هذا لغير الحكماء — ربما يسخر منك الجهلاء
وأنا أثنى على الحىِّ الذى — حنَّ للموت بأحضان اللهيب

*

فى ليالى الحب والشوق الرطيب — يصبح الوالد والمولود أنت
يحتوى قلبَك إحساس غريب — ومن الشمعة إطراق وصمت

*

تترك السجنَ الذى عشتَ به — غارقاً فى عتمة الليل الكئيب
ينشر الشوق جناحيه إلى — وحدة أعلى وإنجاب عجيب

*

سوف تعروك من السحر ارتعاشة — ثم لا تُجْفِلُ من بُعْد الطريق
وستأتى مثلما رفَّت فراشة — تعشق النور فتهوى فى الحريق

*

وإذا لم تصغ للصوت القديم — داعيا إيَّاك: مُتْ كيما تكون!
فستبقى دائماً ضيفاً يهيم — فى ظلام الأرض كالطيف الحزين

*

المترجم ممثلا

ترجمة الشعر: تجربة شخصية

بشير السباعى*

يبدو لى أنه مما لاطائل من ورائه أن أتحدث عن تجربتى الشخصية فى ترجمة الشعر من زاوية مشكلات التقنية ونهج التعامل مع تلك المشكلات. وبالرغم من أن هذه المشكلات وتلك النهج تندرج، بطبيعة الحال، ضمن مكونات التجربة، فإن التوقف أمامها قد يجرد الحديث من الشئ الأكثر أساسية؛ أى فهم المترجم للمغامرة الإبداعية التى ينخرط فيها.

لنترك جانبًا، إذن، هذه التفاصيل ولنبتعد عن ورشة الأدوات، لنخرج إلى ساحة المسرح الرومانى المكشوفة. بالنسبة إلىّ، كانت تجربة ترجمة الشعر، ولا تزال، تجربة اعتراف بالآخرية وتجربة اعتراف بإمكان، بل بوجوب، تمثلها بوصفها مظهرا آخر للتسامح، وهو المبرر الأساسى لاعتبار هذه التجربة فعلاً إنسانيا بامتياز، لا يمكن أن يتسامح مع أية تحيزات مسبقة من أى نوع، وهو ما ينسجم مع واقع استحالة العثور على شوفينيين بين المترجمين الذين يفهمون مهمتهم من هذه الزاوية، فمن يمد جسراً لا يبيت فى أساسه قنبلة موقوتة، ومن ينشر شراعاً لا يخرق أرضية المركب.

هذه الحقيقة تصبح أكثر رسوخًا عندما يتباين الشعراء الذين يترجم لهم المترجم وكذلك عندما تتعدد اللغات التى يترجم عنها. وفى حالة كهذه، تصبح القدرة على تمثل الأعمال المتباينة وينابيع الإلهام المختلفة،

---

* مترجم وناقد، مصر.

على اختراق حواجز الألسن وشق طريق وسط الأبراج البابلية، دليلاً أكيداً على اندماج حميم بين الذاتية والآخرية.

ولئن كان هذا الاندماج امتلاكاً، فإنه يظل مع ذلك امتلاكاً لآخرية متمايزة ومستقلة، يجب أن يظهر تمايزها واستقلالها واضحاً خلال فعل الامتلاك ذاته، وإلا تحول المترجم إلى وصى خائن لوصية المؤلف، وهى وصية نقل تراثه إلى الآخرين مكاناً وزماناً، كما هى، دون زيادة أو نقصان. هكذا يمكن أن نكون بعيدين عن تقديم ما هو دخيل فى صورة الأصيل وبعيدين عن خلط أصواتنا نحن بأصوات من نريد الاستماع إليهم بلساننا، فهذا الخلط هو فعل اغتصاب أو هو فعل غش للخمر!

إن امتلاكنا الآخرية فى فعل ترجمة الشعر هو كامتلاك الممثل المسرحى للشخصية التى يلعب دورها. وهو، بهذا الشكل، امتلاك من نوع خاص، هو نوع من التمثل إلى درجة الذوبان فى ما نملك، وهو مستوى لا يمكننا بلوغه، مع ذلك، إلا إذا كنا جريئين بما يكفى لمواجهة تحديه.

هذا التحدى هو تحدى الفهم والقدرة على الفعل، وهو، كذلك، تحدى الموهبة الإبداعية الفنية، الذى يستحيل دونه تحقيق مثل هذا الامتلاك.

وإذا كان من المستحيل على الممثل المسرحى أن ينجح فى أداء دوره إن لم يندمج فى هذا الدور ويتماهى معه، خلال الأداء المسرحى، فمن المستحيل، بالمثل، على مترجم شاعر ما أن ينجح فى ترجمة هذا الشاعر إن لم يندمج معه، خلال فعل الترجمة، وهو اندماج ضرورى إلى أقصى حد، ولاغنى عنه بأية حال .

من يترجم، مثلاً، قصيدة ليرمونتوف: «وداعًا يا روسيا التى لم تتطهر من أدرانها»، لابد له أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه الشاعر المتمرد الساخط ذاته، بلحمه ودمه، وقد وقف يربت على عرف جواده تحت سماء ملبدة بالغيوم، استعداداً للرحيل عن روسيا إلى القوقاز، فراراً من أعين الباشاوات الروس وآذانهم، الذين شنقوا ريلييف دون أن يطرف لهم رمش. ومن يترجم، مثلاً، قصيدة كافافى: «شموع»، لابد له أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه نزيل ١٠ شارع ليبسيوس بالإسكندرية، يكلم الظلال التى تتأرجح على الجدران فى مسكن الروح، بعد يوم حافل فى الشارع، مسكن الجسد والشهوات.

هذا، مثلا، هو ما أجاز لإيفانوفسكى، مترجم شيكسبير إلى الروسية، أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه ليس أقل من شيكسبير! وهو، بين أمور أخرى، ما سمح بأن يقبل ملايين القراء على قراءة ترجماته!

بين الوارثين، يعتبر مترجم الشعر ناقلاً لإرث. وبين الفنانين، يعتبر أقرب ما يكون إلى الممثل المسرحى. ناقل الإرث يجب أن يكون أميناً على التركة، والممثل يجب أن يذوب فى دوره.

رأيت بورتريهات رسمها ديستويفسكى بالحبر الأسود لشخصيات رواياته، وعرفت أنه كان حريصاً على أن تصل قراءاته لعمله، بطريقة واحدة، إلى جمهرة القراء ذوى الخلفيات المتباينة. وأعتقد أن هذا الطموح مشروع، وإن كنت لا أعرف إلى أى مدى نجح فيه عملاق الأدب الروسى. كذلك، يطمح الشاعر إلى أن يصل شعره، عبر الترجمة، كما هو، دون انتهاك صوت المترجم لصوته هو.

ويمكننا أن نتبين إلى أى حد يتمايز صوت الشاعر إذا وجدنا أنفسنا أمام ترجمات مترجم واحد لشعراء مختلفين.

فى تجربتى الشخصية، يمكننى أن أجد أن صوت جورج حنين يظهر، فى ترجمتى، متمايزا عن صوت جويس منصور، حتى بالرغم من الوشائج السوريالية الحميمة التى تجمع بينهما، فالتمايز بين الصوتين موجود فى الأصول، ويمكننى، بالطبع، وهذا أمر أسهل، أن أجد أن صوت نيكولاى جوميليوف، زوج آنا أخماتوفا، البحار الذى زار مصر، يظهر كذلك، فى ترجمتى، متمايزاً عن صوت إيجور سيفيريانين، معاصره، الساخر الحكيم.

والحال أن حضور المترجم، شأنه فى ذلك شأن حضور الممثل على خشبة المسرح، إنما يكمن فى ذوبان ذاتيته فى الآخرية. والمترجم، شأنه فى ذلك شأن الممثل، هو الكاتب الوحيد الذى يهنئ نفسه على نجاح ترجمته إذا قلنا له إننا لم نشعر بوجودك: لقد كنا، فى ترجمتك أمام الشاعر نفسه! مثلما يهنئ الممثل نفسه على نجاح أدائه إذا قلنا له إننا لم نشعر بوجودك، لقد كنا، فى أدائك، أمام هاملت شخصياً!

أما المترجم الواحد الذى يترجم لشعراء مختلفين فيبدو حاضراً بذاته وسط كل هذا التنوع، فهو، فى رأيى، النموذج المثالى (!) للممثل.

وكما أن الممثل الواحد لا يمثل، غالبًا، دوراً واحداً، كذلك لا يترجم المترجم الواحد، غالبًا، شاعراً واحداً. وكما أن كل دور مسرحى أو سينمائى نوعى يتطلب من الممثل، إلى جانب مهارات وقواعد الفن الإجمالية، قواعد ومهارات نوعية، كذلك المترجم، لايمكن أن يكتفى بالمهارات والقواعد الإجمالية لفن الترجمة، بل يحتاج إلى قواعد ومهارات نوعية، مع كل شاعر، ومع كل قصيدة، بما يتناسب مع مهمة ترجمة الشاعر المحدد والقصيدة المحددة.

فالمهارات النوعية التى تتطلبها من فانيسا ريدجريف أداء دور إيزادورا دنكان إنما تختلف عن المهارات النوعية التى تطلبها من الممثلة الإنجليزية أداء أدوار أخرى.

ومن الواضح أن ما هو مطلوب من المترجم حين يترجم الأغانى الشعبية إنما يختلف عما هو مطلوب منه حين يترجم الكلاسيكيات، وما هو مطلوب من مترجم الرباعيات الفارسية يختلف عما هو مطلوب منه حين يترجم السونيتات الرومانسية [illegible].

هذه المهارات النوعية لا يمكن أن تكون شيئًا أقل من تراكمات معرفية متمايزة وثرية التنوع. ومن لم يسمع عن شجرة البتولا الروسية لن يلمح الريف الروسى الذى يرقد تحتها، ولن يفهم شيئاً من سيرجى يسينين. ومن لم يسمع شيئاً عن الديسمبريين لن ينجح فى ترجمة قصيدة بوشكين: «آريون» التى لا يرد فيها أى ذكر لهم. ومن لم يسمع عن أحزان شكسبير تجاه موت ابنه هامنت لن يفلح فى ترجمة كثير من سونيتاته، وهو ما حدث مع أولئك المترجمين الذين قدموا لها صياغات موسيقية تتميز بتدفق عذب فى حين أن الصياغات الموسيقية المطلوبة لترجمتها هى الصياغات الشجية المريرة، كما بين ذلك إيفانوفسكى.

وكما أن كل زمن يحتاج إلى إخراج جديد لمسرحية كلاسيكية ما، فإن كل زمن جديد يحتاج إلى ترجمات جديدة للموروث الشعرى، فكل شئ يتحول، والتحول هو قانون الوجود الأشمل، وهو قانون الثقافة الروحية كذلك، وقانون الأشمل إن نهر الحياة لا يتوقف عن الجريان. والشئ الأكثر تميزاً هو أن المترجم إنما يترجم لمعاصريه، وليس للأجيال القادمة. فهذه الأجيال سوف تكون بحاجة إلى مترجمين معاصرين لها،

يتكلمون بلسانها هي، لا بلساننا نحن. كذلك، وبهذا المعنى، لا يبدو أن هناك ما يبرر لمترجم عربي للشعر الأجنبي بيننا الآن أن يستخدم لسان أسلافنا: إنه يتحدث إلينا نحن، فكيف يتحدث إلى الأحياء بلسان الأموات؟ ونحن، بدورنا، سوف نموت، وسوف يأتي بعدنا أناس آخرون، مختلفون، مثلما يحتاجون إلى إخراج جديد للمسرحيات الكلاسيكية، يحتاجون كذلك إلى ترجمات جديدة للنصوص الإبداعية، حتى وإن كانت هذه النصوص قد ترجمت من قبل أكثر من مرة!

لا ثبات ولا خلود لشيء، ولا للفكر، ولا لواقعه المباشر، ولا لترجمة هذا الواقع المباشر. وإذا كان لابد أن نكون، فيجب أن نكشف ذوباننا في الآخرية، بذوبان في زماننا. إن حضورنا، بوصفنا مترجمين للشعر، إنما يكمن في هذا، وفيه وحده، أساساً!

وإذا أمكن لفعلنا، بوصفنا مترجمين للشعر، أن يخترق الأزمنة القادمة، فلا يجب أن نهنئ أنفسنا كثيراً على ذلك، لأن نجاحنا في ذلك لن يكون غير عرض آخر من أعراض مرض إنساني قديم، اسمه الحنين!

قصيدة النثر العربيّة

ملاحظات أولية

رفعت سلام*

لكتاب (قصيدة النثر منذ بودلير إلى الوقت الراهن) لسوزان برنار تاريخٌ عربى، وفاعلية مؤكدة فى الشعرية العربية، منذ صدور طبعته الأولى عام ١٩٥٨ بباريس. بل ربما كانت فاعليته ـ عربيا ـ أعمق وأفدح من فاعليته فرنسيا، فى مجاله الحيوى الأصلى، برغم عدم صدور ترجمة له حتى الآن (١) بالعربية (مفارقة تضيء ـ فى بعض وجوهها ـ آليات التفاعل الثقافى، وأشكالها العربية). وطوال هذه السنوات ـ قرابة أربعين عامًا ـ ظل الكتاب هاجسًا أساسيًا لدى شعراء «الحداثة» العربية. غائب حاضر. فى آن. غائب بالفعل، حاضر بالقوة. لكنه الغياب الذى لا يفضى إلى نسيان، بقدر ما يفضى إلى التشبث بالغائب، ليصبح غيابه حضوراً فادحًا، بلا غفران. إنه نوع من المهدى المنتظر.

لعلهم آحاد ـ فحسب ـ من اطلعوا عليه من النخبة الشعرية والثقافية العربية، حتى الآن. وكان لكل منهم أن يوظفه لحسابه الشعرى، أو النقدى، أو ـ حتى ـ العقائدى، دون أن يبيحه أحد منهم ـ بكامله ـ للآخرين (هل يمثل ذلك شكلا من معادلة المعرفة = سلطة؟). ما من ترجمة، ما من قراءة نقدية، ما من عرض للمحتويات. اسم بلا جسد، وعنوان يرد فى الإحالات المرجعية القليلة، ولا كتاب. واسم مؤلفته يعرفه الجميع ـ من الأجيال الشعرية كافة ـ دون معرفة بكتابها ذاته. وشذرات من المقدمة تتحول إلى مواصفات جاهزة، مجردة، ومطلقة لقصيدة النثر، «صالحة لكل زمان ومكان».

(١)

فى العدد ١٤ من مجلة «شعر» البيروتية (ربيع ١٩٦٠)، ترد الإشارة الأولى إلى الكتاب فى مقال لأدونيس

* ناقد وشاعر، مصر.

يحمل عنوان «فى قصيدة النثر»[٢]. واستناداً إلى الكتاب - إلى مقدمته الموجزة، بالتحديد - يقترح أدونيس المصطلح، ويطرح خصائص قصيدة النثر، والتمايزات الأساسية بين «النثر الشعرى» و«قصيدة النثر»:

ليس للنثر الشعرى شكل، هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلى بنائى، وسير فى خط مستقيم ليس له نهاية. لذلك، هو روائى أو وصفى يتجه دائماً إلى التأمل الأخلاقى أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالى. ولذلك، يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل، وتنفسح فيه وحدة التناغم والانسجام.

أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أى شئ. ذات وحدة مغلقة. هى دائرة أو شبه دائرة. لا خط مستقيم. هى مجموعة علائق تنتظم فى شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبى موحد، منتظم الأجزاء، متوازن.. هى شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة.

أما خصائص «قصيدة النثر» التى تستكمل التمايز بينها وبين «النثر الشعرى»، فتتحدد - لديه - فى ثلاث:

أ - يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاً عضوياً، مستقلاً. تكون ذات إطار معين. وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعرى الذى هو مجرد مادة. فالوحدة العضوية خاصية جوهرية فى قصيدة النثر.

ب - هى بناء فنى متميز. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية.. فهناك مجانية فى القصيدة. ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.

ج - الوحدة والكثافة. فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.

كانت المرة الأولى - فى الكتابة العربية - التى تُطرح فيها «قصيدة النثر» بهذه الدقة؛ ولعلها المرة الأخيرة. لكن المقالة تعتمد - بصورة مطلقة - على ما كتبته «سوزان برنار» فى مقدمتها، بلا إضافة ذات بال، ودون اختراق للآفاق الشاسعة العميقة التى فتحتها، وأوغلت فيها وراء القصيدة.

ذلك ما يُشدد عليه - أيضا - الناقد محمد جمال باروت، فى دراسته المهمة (الحداثة الأولى)[٣]، فيما يرصد - بالإضافة - احتدام الجدل حول قصيدة النثر، فى الاجتماعات الأسبوعية لخميس مجلة «شعر» فى ربيع ١٩٦٠، على إثر قراءة أطروحة سوزان برنار حول قصيدة النثر. وبموجب التمييز بين قصيدة النثر والقصيدة المحررة من الوزن والقافية، الذى أثارته قراءة أطروحة سوزان برنار، والقسم الذى يحمل عنوان «قصيدة النثر والشعر الحر»، اعتبرت حركة مجلة «شعر»، مثلاً، إنتاج محمد الماغوط فى «حزن فى ضوء القمر» شعراً حرًّا لا قصائد نثر.

موقف جماعى إجماعى من الكتاب باعتماد مفاهيمه وتبنيها - من قبل واحدة من أهم الحركات الشعرية العربية فى القرن العشرين - اعتماداً مطلقًا، ليتحول إلى «إنجيل» الجماعة المقدس. ومنه، تُستمد أحكام التقويم بشأن الأعمال الشعرية، بوصفها مرجعًا وحيداً، وتستخرج أسلحة الهجوم والدفاع - كترسانة مدججة. ولا مرجعية أخرى للحركة. والعلاقة به قائمة على استظهاره ونسخه.

لذا، لم يكن لأنسى الحاج - فى مقدمة ديوانه (لن) ١٩٦٠ - سوى أن يكرر أدونيس، فى استعادته الحرفية لمفاهيم ومصطلحات سوزان برنار:

يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافراً. وإننى أستعير بتلخيص كلى هذا التحديد من أحدث كتاب فى الموضوع بعنوان «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» للكاتبة الفرنسية سوزان برنار[٤]. لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر؛ أى قصيدة حقًا لا قطعة نثر فنية أو محمّلة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التوهج، والمجانية.[٥].

نصّان سيتحولان إلى مصدر للأفكار الشائعة عن قصيدة النثر، لدى الأجيال الشعرية التالية، الخارجة على النسق الشعرى العام. نصّان مرجعيان، ينطويان – رغم كل شئ – على مفاهيم محددة، متماسكة، تجيب عن أسئلة الحد الأدنى، بما حوّلهما – تاريخيًا – إلى «مانيفستو» لقصيدة النثر العربية، سيدخل دائرة المحفوظات المقررة على الشعراء القادمين.

لكن النصين افتقرا – طوال السنوات التالية – إلى أية إضافة إيجابية، أو تطوير نقدى منهجى، لما ورد بهما، سواء من الشاعرين – أدونيس والحاج – أو من غيرهما (إذا ما نحينا جانبًا بعض المقالات التى لا تزيد عن «إعادة إنتاج»). ثمة كتابات مهمة – بالتأكيد – فى «حداثة» الشعر العربى المعاصر، وآفاقه المختلفة، انطوت على مفاهيم ورؤى تجاوز ما كان مستقرًا فى الوعى الرومانسى، والوعى «الواقعى الاشتراكى»، لكن «قصيدة النثر» من حيث هى موضوع خاص، ذى إشكالات نوعية خصوصية، ظل بمنأى عن المقاربة، مرة أخرى.

أسئلة أليمة، ولا إجابات، أفدحها سؤال «الإيقاع» والقصيدة تكتسب – إبداعيًا، عربيًا – أرضًا جديدة، ولا ضوء وحيدًا.

موجة عارمة فى إبداع قصيدة النثر طوال الستينيات والسبعينيات، جرفت معها – إلى هذا الحد أو ذاك – بعضًا من أساطين الكتابة «التفعيلية»(٦) أصبحت القصيدة واقعًا شعريًا متزايد الحضور، ولا رؤية نظرية، لا ترجمة، ولا اجتهادًا.

لذا، يقف النصان نُصُبًا من علامات الاستفهام والتعجب معًا، شاهدًا نموذجيًا على وضعية ثقافية بكاملها، متكررة فى تاريخنا الثقافى.

وخارج النصين، سيؤمم أدونيس – لمشروعه – عامًا تالية – مصطلحات «سوزان برنار» حول الشعر: الكشف، الرؤيا، العرافة، الهدم، الشاعر النبى.. إلخ، لتشكل مرتكزات خطابه الكتابى؛ فتنتقل – من جديد – منه، إلى الآخرين، دون إحالة – هذه المرة – إلى المصدر، أو معرفة به.

فاعلية «سوزان برنار» – فى الشعرية العربية الحداثية – فاعلية تأسيسية للنظرى، عبر جماعة «شعر» أولاً، ثم من خلال أدونيس ثانيًا. فاعلية بالوساطة، لا بذاتها. ولأنها كذلك، فهى منقوصة ومجتزأة؛ لأن أداة الفاعلية – الكتاب – لم يُسمح لها بالحضور الذاتى، المباشر، والمكتمل، فى ذاتها، وإنما انحصر دورها فى استخدامها الموجه، فى توظيفها من قبل «الجماعة» وبعض شعرائها. وهو توظيف اختصرها – وهى الشاسعة الشاهقة – إلى بعض أفكار لا تخرج عن الصفحات الأولى. وهى فاعلية ملتبسة – من بعد – لاختلاطها بفاعلية أدونيس الشعرية والثقافية.

أما مصادفة صدور الكتاب فى العام التالى – مباشرة – لعام تأسيس مجلة «شعر» (١٩٥٧)، فهى مصادفة مدهشة، ونادرة، فى التواريخ الأدبية. كأنه قد صدر من أجلها، ومن أجل قصيدة النثر التى كانت تتأسس فى اجتماعاتها، وعلى صفحاتها.

فهل هى مصادفة أيضًا أن تخلو الأعداد الثلاثة عشر الأولى من «شعر» من أية مقاربة لقصيدة النثر، قبل طرح بعض أفكار الكتاب فى مقالة أدونيس (العدد١٤)؟

كأنما المجلة والجماعة كانتا فى انتظاره، من أجل تأسيس نظرى لقصيدة النثر.

ما أكثر الأسئلة.

وما أقل الإجابات.

(٢)

للقاهرة – شعريًا – سياق آخر، فى الزمن نفسه.

يضيء السياق كتابان أساسيان، كل منهما عمدة فى مجاله، يكشف منحى كاملاً من «الشعرية» المهيمنة فى الستينيات المصرية، وربما العربية.

الأول: (الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، للدكتور عز الدين إسماعيل. وهو «المرجع» – ربما – فى موضوعه، لدى الكثيرين، حتى الآن، رغم تقادم العهد

بمنهجه النقدى ورؤاه النظرية (ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦).

ولن نعثر ـ مرة واحدة ـ على مصطلح «قصيدة النثر»، أو ما يشير إليها، على امتداد أكثر من أربعمائة صفحة من القطع الكبير. كأنه وكأنها ليسا من «قضايا الشعر العربى المعاصر وظواهره الفنية». لا إشارة واحدة.

هو محاولة لرصد «الشائع»، المهيمن العمومى، فى الشعر «المعاصر»، ولا موضع للاستثناء، والخارج عن المجرى العام والهيمنة.

وقد اتسعت الطبعات التالية لتذييلات تلاحق الأجيال التالية، وصولاً إلى أهم الأعمال الشعرية فى التسعينيات، لكنها احتفظت بالموقف نفسه من «قصيدة النثر» ـ من حيث هى قضية نقدية وإبداع شعرى، معًا.

سنجد ــ فى المتن والتذييلات ـ أسماء صلاح عبد الصبور والبياتى وحجازى والسياب ونازك الملائكة، لكننا سنجد أيضًا أسماء عواد ناصر وسعدى على السند ورعد عبد القادر وفوزى خضر. لكننا لن نعثر على اسم «أنسى الحاج»، ولا «شوقى أبو شقرا»، على سبيل المثال.

نعثر على اسم «أدونيس» مرتين، على سبيل الحصر: «فقد استطاع أدونيس أن يشتق لنفسه لغةً خاصة، وأن يكون لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجمًا شعريًا واضح التميز»[٧]. لكن اللغة ـ لدى ناقدنا القدير ـ لا تحيل إلا إلى ذاتها، لا إلى خصوصية تجربة أدونيس فى «قصيدة النثر». لغة، فى ذاتها، منقطعة عن التجربة الشعرية. وترد الإشارة الثانية بصدد الحديث عن تطور «معمارية القصيدة الجديدة» على أيدى الشعراء فى الاتجاه الدرامى[٨]. وعلى النهج نفسه، تبدو «قصيدة النثر» خارج معمارية القصيدة الجديدة وتطورها. موضوع خارج الموضوع.

والصمت المطبق، المطلق، يثير التساؤلات. أهو حكم نقدى ما ـ بالسلب الصامت ـ على «قصيدة النثر»؟ أم إنها القصيدة الحافلة بالمتفجرات النظرية والمآزق النقدية؟

هذا كتاب شئت به أن أشارك فى تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربى، بأن أستعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التى أثيرت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن أستكشف كذلك ما لم يثر من قبل من هذه القضايا والظواهر..[٩].

لكن ما جرى ـ تطبيقيًا ـ لم يخرج عن التجاهل التام لواحدة من أهم الحركات الشعرية العربية، كأن وجودها مرادف للعدم.

محاولة للنفى خارج الذاكرة الثقافية، أم هروب من العجز الذاتى عن المواجهة النقدية؟ تساؤلات عصية يطرحها، أيضًا ـ الكتاب الثانى ـ ولننتبه إلى العنوان: (ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر)، للدكتور عبد الغفار مكاوى[١٠]: بودلير ورامبو ومالارميه، ولا قصيدة نثر. تحليل دقيق ثاقب لرؤية العالم لديهم، وتحليل مرهف ـ فكريًا ـ للعالم الشعرى، دون تطرق ذى بال إلى بنية العمل الفنية. وتحدد «إشراقات» رامبو باعتبارها «مجموعة القصائد النثرية»[١١]، فحسب. ولا سؤال فى تلك «القصائد النثرية»، وماهيتها الإبداعية، ولا بنيتها الفنية.

هو منطق الحذف والاستبعاد. ليس المنطلق ما هو كائن كينونة فاضحة فى الواقع ـ واقع الشعر العربى، أو الفرنسى ـ بل ما هو كائن فى العقل النقدى، أو ما يراد له أن يكون. وتتحقق إرادة هذا العقل واقعيًا بأن يحذف الواقعى ـ أو بعض عناصره الحيوية ـ وأن يستبدل به، أو بها، ما هو ذهنى. يتحول الواقع الشعرى ـ بذلك ـ إلى واقع ذهنى، محكوم بإرادة الناقد، وذوقه الفنى، وتوجيهاته الإيديولوجية الشعرية. حذف واستبعاد ـ من ناحية ـ وتضخيم وتزيد من ناحية أخرى، لسد الفجوات الناجمة عن الحذف الإرادى.

ما من طرح للقضية ذاتها، وإبداء الموقف منها ـ نقديًا ـ بما قد يفندها، من وجهة نظر الكاتب، بل الصمت المطبق، المطلق. فطرح القضية إثبات ـ بمعنى ما ـ لها، وتحقيق لحضورها، حتى إن اتخذ شكلاً سلبيًا. إثبات وحضور ليسا مرغوبين، ولا ضرورة لهما فى ذاتهما. فحضورها

السلبي ـ حتى ـ تقليل من الحضور الآخر، شرك به، وكسر للواحدية الشمولية المطلقة. فلا موقع ـ في الذهن النقدي الأدبي، وغير الأدبي ـ للتعددية، من حيث هي واقع أو احتمال. الواحدية هي النموذج الذهني الأعلى الذي يسعى الجميع ـ كل في مجاله ـ إلى فرضه فرضًا، بقوة الحذف والإلغاء، بالصمت والعمى الإرادي

لا مواجهة، إذن، لفكرة «قصيدة النثر»، ولا للقصيدة ذاتها.

تواطؤ سري، ضمني، على التجاهل والنسيان.

(٣)

في ظل هذا التواطؤ السري، يصدر أول ديوان مصري لقصيدة النثر: (مدخل إلى الحدائق الطاغورية)، لعزت عامر عام ١٩٧١ [١٢]. لم يصدر عن دار نشر بل عن جماعة أدبية / سياسية، لها توجهها التقدمي، التي ينتمي الشاعر إليها:

> إن كتّاب هذه السلسلة يرفضون جميعًا القول باللاوعي الخلاق.. فلن يزداد الرصيد الانفعالي للثورة الشعبية شيئًا... وليس هذا الموقف من الفن وقفًا على طبقة اجتماعية واحدة أو مدرسة فنية واحدة. إنه يجمع خلقًا اجتماعيًا وثقافيًا عريضًا، من القوى الصاعدة التي تعمل على تقويض العالم القديم عالم النهب الاستعماري والتوسع الصهيوني، والاستغلال الرأسمالي.. فبين الجماهير الواسعة وبينهم حواجز وسدود أقامتها الطبقات الرجعية[١٣]

بيان يليق ـ حقًا ـ بفرسان «الواقعية الاشتراكية» في ذلك الزمن، وعيًا وقاموسًا وجزمًا «زيادة الرصيد الانفعالي للثورة الشعبية» هي هدف التوجه إلى «الجماهير الواسعة»، من أجل تقويض «عالم النهب الاستعماري...» إلخ. والكاتب أداة «زيادة الرصيد»، من خلال نصه المكتوب

لكن قصائد النثر التي تلي هذا «المانيفستو» ترفض هذا الدور الوظيفي، الاستعمالي، بما تمثل من قطيعة ـ بل تحدٍّ ـ لذوق «الجماهير الواسعة» ووعيها، التي لم تكن متمثلة، بعد، للتحول الشعري السابق إلى النسق التفعيلي. بل كانت القصائد قطيعة وتحديًا للشعري السائد (خروج قصيدة التفعيلة ظافرة من المعركة مع التقليد، العنفوان الشعري لصلاح عبدالصبور وحضوره المهيمن، صعود الجيل الثاني من شعراء التفعيلة، إغلاق منافذ النشر في وجه قصيدة النثر العربية).

فالديوان ـ إذن ـ قطيعة مع «الإنشادية التقدمية» الحماسية، التحريضية، وقطيعة مع المتن الشعري العام في القصيدة المصرية، آنذاك، واختراق للحصار التفعيلي المضروب على قصيدة النثر، وصعود ضد ذلك التواطؤ السري، ورغمه.

ديوان خارج جميع السياقات. وسوف تطرح الدراسة الملحقة بالديوان للناقد «إبراهيم فتحي» سؤال الوعي بالعالم والذات الكامن في التجربة، لكنها لن تخرج عن المأثور النقدي المعاصر في تجاهل سؤال «قصيدة النثر».

كحجر في بئر بلا قرار، كان الديوان. جريمة يتنصل منها الجميع، بالصمت عليها: فما تبناه «التقدميون» الذى صدر عن جمعيتهم (لأن «عائده السياسي» لم يكن ذا بال، بحكم طبيعة الشكل الفني المضاد للإنشادية التحريضية)، ولا اعترف به ـ شعريًا ـ شعراء التفعيلة ونقادها المهيمنون على منابر النشر، إن كانوا قد سمعوا به أو عرفوه.

ولعل مبرر إصداره ضمن السلسلة «التقدمية» لم يكن شعريًا، بقدر ما كان تنظيميًا، يستند إلى عضوية الشاعر في «الجماعة» وانتمائه السياسي. هو انحياز إلى السياسي الكامن في الشخص، لا الشعري. كما أنه ـ بالقطع ـ لم يكن انحيازًا إلى الشعر في ذاته، بمعزل عن شخص كاتبه.

غاب الشعري في ظل السياسي. وتكالبت ملابسات عدة لارتكاب جريمة وأد شارك فيها الجميع ـ والشاعر ـ وتنصل منها الجميع.

وظلت «قصيدة النثر» القضية الغائبة، في الإبداع والنقد المصريين، بما هي قصيدة خارجة على «النظام» و«المؤسسة»، وبما هما (النظام والمؤسسة) طرفان فاعلان

ـ فاعلية أساسية ـ فى الواقع الأدبى (طوال أكثر من أربعين عامًا، تحتكر المؤسسة الحكومية المجلات الأدبية، والصفحات الثقافية بالجرائد والمجلات العامة، وعقد المهرجانات والندوات الداخلية، والترشيح للخارجية، ومنح الجوائز والامتيازات المادية والأدبية، والإذاعة والتليفزيون. كما أنها الناشر لما يزيد عن ٩٠ ٪ من الكتب) (١٤). مؤسسة تمارس حق الاعتراف أو الإنكار أو التجاهل، حق القبول حتى التبنى، أو الرفض، حق المنح، أو المنع. لا حيادية، ضد الجديد ـ باعتباره خروجًا على «النظام والاستقرار» الأدبى ـ إلى أن يفرض ذاته بقوة الأمر الواقع، ويصبح عنصرًا من «النظام» الأدبى العام.

وكان لقصيدة النثر المصرية أن تنتظر حركة شعرية قادمة تستطيع أن تنجز ما عجز عنه الشاعر الفرد، الخارج على السياقات، وما عجزت عنه القصيدة العربية، من اختراق للصدود والحصون المصرية.

(٤)

حينما صعد «صلاح عبدالصبور» بـ (الناس فى بلادى)، كان التقليديون يحتلون القلاع والمنابر، قادمين من العهود القديمة. مثلهم الشعرى الأعلى: المعرى والمتنبى؛ مثلهم اللغوى: القرآن؛ مثلهم الأخلاقى والوجودى: الإسلام، وهامش سطحى من معارف عامة بآداب أجنبية، قد تغنى عند المماحكة الثقافية.

كانت شمس «أبوللو» قد غربت بلا عودة. والخمسينيات تجىء بالفلول والأشباه المقلدين، بلا ومضة شعر. وطه حسين والعقاد ـ الغريمان ـ ينتصبان حارسين على البوابة الأدبية، يمنحان ـ أو يمنعان ـ تصاريح الدخول؛ كل منهما يحمل تاريخًا من المعارك والمنازلات، يحمل معرفةً بالأصول والفروع، يحمل المسؤولية عن الكون الأدبى (إن أغمض عينه برهةً انهار). لا شعر، لكنهما ساهران، حارسان للتقاليد الغابرة.

كان العقاد قد انتهى من «عبقرياته» الإسلامية إلى تنصيب نفسه عدوًا للشيوعية العالمية. وكان أرقى ما أنجزه طه حسين يقبع فى الوراء على مسافة تقارب العشرين عامًا. وآن لهما أن يتخذا موقف الدفاع ـ فيما بعد الإنجاز ـ ضد القادمين. هكذا، يتوحد الموضوعى فى الذاتى، والثقافى فى الشخصى (١٥).

من الخمسينيات إلى الستينيات، احتدمت المعركة، وبلغت ذروتها الفاصلة فى بيان «لجنة الشعر» بالمجلس الأعلى للآداب والفنون (أحد أجهزة الدولة الثقافية):

> إن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد لتكفى للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات.. منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية.. مما يجعل كتاباتهم مرفوضة.. لأنها تشيع فى كياننا العضوى عنصرًا غريبا يهدمه.. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة فى التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل ومما تأباه هذه العقيدة: كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب وفكرة الخلاص (١٦).

بيان تحريضى يتوج التهجمات المنتظمة من مجلتى «الرسالة» و«الثقافة» على الشعر الجديد. لكنه ـ فى الوقت نفسه ـ «مذكرة» موجهة إلى نائب رئيس الوزراء للثقافة والإرشاد القومى لاتخاذ إجراءات سلطوية، تنفيذية، ضد الاتجاه الشعرى الجديد. ولنذكر أن تاريخ المذكرة / البيان يصل إلى نوفمبر ١٩٦٤ .

أجهزة حكومية راسخة تمتلك فاعلية التدخل، وتمنحها القوانين واللوائح هذا الحق؛ بل تفرضه عليها وظيفة ودورًا. ويكون من حق العقاد ـ بحكم منصبه البيروقراطى ـ أن يقوم بالتأشير على ديوان صلاح عبدالصبور «إلى لجنة النثر، للاختصاص»، وإلى اشتراط ألا يلقى الشعراء المدعوون إلى مهرجان دمشق شعرًا تفعيليًا (جديدًا)، كى يوافق ـ بحكم سلطات منصبه ـ على سفرهم. وأهم القصائد والدواوين لا تجد مكانًا لها فى مجلات القاهرة، ودور نشرها، فترحل إلى بيروت، لتنفجر المعارك بالقاهرة.

ولعل التيار المحافظ، التقليدى ـ الذى ظل يحتل الأجهزة الثقافية ـ كان يدرك، بالوعى أو اللاوعى، أنه

يخوض معركة وجوده الأخيرة، فخرجت الأسلحة كافة التى تم اختبارها والتدريب عليها فى الحقب السابقة، باسم الأجهزة ـ هذه المرة ـ لا باسم الكاتب الفرد. مثلما كان الحال فيما قبل الثورة. ولم تهدأ قرقعة المعركة إلا مع نهاية الستينيات، تماماً فى الأعوام التى شهدت انفجار قصيدة النثر فى بيروت.

معركة طويلة، مريرة، قاربت العشرين عامًا، تطايرت فيها الاتهامات إلى حد «العمالة». وسيكون للفرسان الظافرين وأبنائهم البررة ـ شعراء ونقاداً ـ أن يكرروا الموقف المحافظ نفسه مع الحركة الشعرية التالية، بعد استيلائهم على الغنائم والأسلاب: المناصب. اختلفت شخوص الجالسين على الكراسى، لكن جوهر الموقف لم يختلف.

بعد عشرين عامًا من مذكرة لجنة الشعر، يكون عبد القادر القط قد أصبح رئيسًا لتحرير مجلة «إبداع»، لينفذ ـ حرفيًا، ضد الأصوات الشعرية «غير التفعيلية» ـ ما سبق أن طالبت به المذكرة فى مواجهة جيله الشعرى: «أن يخصص الجزء الأقل للتجارب التى لم تستقر بعد لتترك الجزء الأكثر للصور التى اصطفاها تاريخ الفن على مدى القرون الطوال»(١٧). ويخصص بضع صفحات ـ فى مؤخرة كل عدد ـ لباب «تجارب». وبعده يحتل أحمد حجازى مقعده فى المجلة، فينفذ مقولته الغريبة: «قصيدة النثر شعر ناقص»، فينشره ـ على مضض بين الحين والحين ـ فى التسعينيات الأخيرة، حتى بعد أن أصبحت قصيدة النثر واقعًا شعريًا حاضرا.

لكنها ـ ربما ـ طبيعة «الأجهزة» من حيث هى أدوات للنظام السياسى: الحفاظ على الاستقرار والنظام، بكل معنى؛ ضد المغامرة والتجريب بوصفهما مساً عاماً شموليا، وضبط الحركة والتوجهات فى مسارات معلومة محددة، مطلوبة؛ لا خروج على العام، الجمعى، ولا انتهاك للقواعد واللوائح التى تحدد الماهية والكيفية، حتى فى الشعر.

إذن، لا مغامرة، بل إعادة إنتاج لما أُنتج سلفًا. لا اكتشاف؛ فقد تكفل السلف الصالح ـ البعيد والقريب ـ بالمهمة، حتى استنفادها: «هذه آخر الأرض»(١٨)، على ما يقول حجازى. لا مفر ـ إذن ـ من المراوحة فى المكان نفسه لاستنفاد الزمان. سكون يتخذ شكل الحركة، وحركة مرادفة لجوهر السكون.

(٥)

عملان يثيران الالتباس فى هذا السياق: (كتاب حرف الـ ح) لبدر الديب، و(مواقف العشق والهوان وطيور البحر) لإبراهيم شكرالله.

كان الكتاب الأول معروفًا بين دائرة أصدقاء الديب المقربين فى الأربعينيات. ونشرت بعض مقطوعاته فى مجلة «البشير»، دون صدورها كتابًا إلا عام ١٩٨٨(١٩)، بعد أربعين عامًا من كتابته: تأملات ذهنية، وومضات شعرية، وسرد أسطورى فانتازى، وأحلام كابوسية، وانتهاكات خطرة للأعراف:

> إن الأشياء الشاسعة تتسع على روحى فلا أستطيع النطق بها. من «رامبو» إلى «إليوت» إلى «العازر» إلى «الملك لير» إلى «بروميثيوس» إلى «القمر المقتول» إلى «دون كيشوت»: أنا فرد ضائع، متفرد فى طريق الكينونة الذى لا ينتهى.

كتابة متحررة من القوالب والأبنية الكتابية، مستخدمة ـ فى الوقت نفسه ـ العديد من الأشكال الأسلوبية، لا للتوصل إلى شكل أو قالب بعينه، بل لاختراق الأشكال والقوالب وأبنية الوعى. إنه:

> تعبير عن أزمة الفكر والحضارة فى الأربعينيات، وعلى ما كان يعانيه الوطن من ترد وخضوع أمام الموجة الأمريكية الغامرة للفكر الغربى بكل ما فيها من تحليل وتفسير(٢٠).

كتابة حرة تستعصى على القولبة والمصطلحات التصنيفية. هى إحدى نتائج المغامرة الذهنية والخيالية التى اشتعلت فى النصف الثانى من الأربعينيات: جماعة «الخبز والحرية»، مجلة «التطور»، انفجار السيريالية، (بلوتولاند) لويس عوض، بشر فارس ورمسيس يونان وأنور كامل. لكنها كتابة لم تؤسس أو تغير الكتابة، لأنها كانت خارج الكتابة،

خارج السياق، معزولةً فى حلقة مغلقة منعزلة، معتصمة بثقافتها الرفيعة «الأجنبية»، بلا اشتباك مع الخارج. أسئلة محلقة فى فضاء مغلق، مكتفية بذاتها. إنما هى ـ فحسب ـ متعة المغامرة الروحية المختلطة بالمغامرة النصية.

سيحاول البعض ـ بعد أربعين عامًا ـ أن يلصق على الكتاب بطاقة «قصيدة نثر»، بعد أن سقطت عنها صفتها الجارحة كـ «وصمة عار» أدبية. لكن الكتاب يتأبى ـ رغم حسن النوايا ـ على الاستخدام العشوائى للمصطلحات، بأثر رجعى [٢١]، وعلى سجنه فى مصطلح دال على شكل معين، وهو الهارب إلى خارج الأشكال والأنماط.

والعمل الثانى ديوان من قصائد النثر، نشر متأخراً قرابة العشرين عاماً؛ وصاحبه أحد شعراء مجلة «شعر» البيروتية، بدأ معها، واختفى صوته الشعرى بصمتها. لا حضور، ولا فاعلية. لا تماس، ولا تقاطع مع تيارات الشعر وأجياله، مع قضايا الشعر ومعاركه. لا وجود، بأى معنى أدبى. وهى ـ أيضاً ـ دائرة الأصدقاء الحميمين، كحلقة حزبية سرية.

وحينما ينشر الديوان ـ فى الثمانينيات ـ يكون الواقع الشعرى قد تجاوز تجربته الشعرية وآفاقها التى تكلست فى مخبئها المظلم، ففقدت حيوية الحضور الحى.

تجربة رائدة غريبة تقف على حافة السياق. كأن صاحبها رمى بالقصائد، ثم انتابه النسيان، فلم تصل تماماً إلى «من يعنيهم الأمر»، لم تدخل السياق تمامًا، فيما أدارت ظهرها للسياق العام.

هكذا، أفلتت التجربة من الذاكرة الشعرية إلى هيولى من الأعمال والمغامرات والصرخات فى غير ذى واد. كأنها كانت طلقةً فى فراغ، معلقة أبداً ولا تصل. وحينما سيسعى «شعراء السبعينيات» فى مصر إلى تأسيس قصيدة النثر ـ بصورة نهائية ـ فى الشعر المصرى، سيكون من لبنات التأسيس شعراء ونقاد وأعمال ليس من بينهم «إبراهيم شكر الله».

سيعرفون به حقّا، لكن بلا حاجة إليه. لقد فات الأوان.

(٦)

فى يوليو ١٩٧٧، صدر بالقاهرة العدد الأول من مجلة «إضاءة ـ ٧٧» الشعرية، بعد أكثر من أربعين عاما من «أبوللو»، خارجة على المؤسسات والأجهزة.

شارة على صعود جيل شعرى ـ بالمعنى الفنى ـ مغاير فى التوجهات الإبداعية، لا فى القاهرة فحسب، بل فى بلدان عربية كثيرة. ضد اللغة ذات البعد الواحد، والشمولية الإبداعية، والإنشادية المنبرية، وانتحال الشاعر دور النبى / العراف/ المحرض/ الزعيم/ المطلق/ الفاعل أبداً. ضد الركود الذى آلت إليه ـ على وجه السرعة ـ قصيدة التفعيلة. ضد المعيار «التفعيلى» من حيث هو شرط قبلى، خارجى، للشعرية، وأداة موحّدة ـ بالتالى ـ بين الغث والثمين، من حيث المبدأ. ضد القولبة، وتحويل الإبداع إلى إعادة إنتاج لنموذج سالف، بل ضد مبدأ «النمذجة» فى ذاته، والشروط القياسية الموحّدة[٢٢].

جيل كامل يصعد، فيضع «الرواد» بين قوسين، هدفًا لحراب الأسئلة. ويضع قصيدتهم ـ على تنويعاتها المتقاربة ـ متهمًا فى قفص المحاكمة. لم تكن «التفعيلة» هدفًا منفرداً فى ذاتها، إنما هو النسق الشعرى بكامله، لا بأحد عناصره.

هكذا، يتحول الاستثناء السابق ـ مع تصاعد الجيل ـ إلى القاعدة العامة، والهامش المحاصر إلى المتن.. صوب الحرية، وانفتاح القصيدة على مصاريعها، بلا حدود أو أسلاك شائكة. مرة واحدة، وأبدا.

وتبدأ معركة جديدة تكرر آليات ودعاوى معركة التفعيلة، كإعادة إنتاج لها. واستخدم شعراء ونقاد «التفعيلة» الاتهامات نفسها التى وجهت إليهم ـ من قبل العقاد وعزيز أباظة وغيرهما ـ لتصويبها إلى «قصيدة النثر» وشعرائها. كأن التاريخ يعيد نفسه ـ هذه المرة ـ فى شكل مهزلة، دفاعًا عن «التفعيلة» التى اختصرت الشعر، وتحولت إلى «وثن» مقدس حل محل وثن «الوزن الخليلى». لابد ـ فى جميع الحالات ـ من وثن ما، يحدد الحدود، ويمنح الصكوك، ويوفر الطمأنينة الذهنية. أما تلك الحرية غير المشروطة، فتثير القلق والانزعاج،

بل الارتباكِ العقلى، باعتبارها باهظة الثمن من مسؤولية ما اعتاد أحد على تحملها.

حرية تشبه الفوضى، والتمييز بينهما مسؤولية أخرى لا يحتملها إلا من كان ذا بصر حديد. نعمة أم نقمة؟

مماحكات فى المصطلح (٢٣)، واتهامات بإفساد اللغة، والخروج على التراث، والانسياق وراء نزعات «مستوردة»، والغموض.. إلخ، تنتهى بالطرد من مملكة الشعر إلى النثر «للاختصاص» (تكراراً آليا لموقف العقاد من ديوان صلاح عبدالصبور)، أو ـ فى أفضل الحالات الليبرالية ـ اعتباره شعراً ناقصًا. يكمن النقص فى غياب «التفعيلة»؛ ذلك الوقع الموسيقى المعيارى، السابق والخارج على التجربة والقصيدة، باعتباره شرط الشعرية.

بذخ إبداعى طوال الثمانينيات، وعدم نقدى؛ بل جبهة نقدية شعرية متراصة ضد هذا التحول الجارف إلى قصيدة النثر، بلا اتفاق مسبق. وأدباء «التفعيلة» الذين احتلوا المناصب فى الأجهزة الثقافية والإعلامية ـ لا يتورعون عن استخدام سلطاتهم البيروقراطية ضد القصيدة (هو نفسه ما حدث معهم من قبل).

فهل تستطيع السلطات البيروقراطية إيقاف القصيدة؟

إنما هو فرض الأمر الواقع الشعرى، بقوة الفعل الإبداعى فى مواجهة الفعل التكرارى، وإعادة الإنتاج الرتيبة الفاترة. حيوية جارفة فى مقابل الركود والاستنامة إلى «المكانة» المتحققة، التى آن أوان الدفاع عنها، وعما تحقق، من امتيازات شخصية متفاوتة.

هنا ـ وفقًا للقانون ـ يختلط الدفاع عن الشعرى والنقدى الموضوعى بالدفاع عن الذاتى والشخصى. ويبدو الدفاع ـ فى وجهه الموضوعى ـ كمحاولة لتثبيت الزمن عند لحظة معينة لا يتجاوزها (الستينيات)، لحظة التحقق الذهبية لشعراء التفعيلة. هى «آخر الأرض» ونهاية الزمن. وما يعقبها يجب أن يكون استعادة دائمة لها، وإلا فهو انحدار، يتزايد كلما تزايد الابتعاد عن اللحظة / الأصل. فالخروج ـ هنا ـ خروج عن «الأرض» إلى الهاوية، وعن الزمن إلى العدم.

أما الخطوة الأخيرة المعلنة، فهى محاولة تبنى شعراء النثر، واختلاق شجرة أنساب شعرية، لحشرهم فى القبيلة حشراً (٢٤). أبوة مفروضة، يسخر منها «الأبناء» الخبثاء، وأجداد من الغرباء.

(٧)

لم تكن «قصيدة النثر» مشروع «شعراء السبعينيات» فى مصر، كانت أحد تجليات مشروعهم الشعرى، المضاد للإنشادية والنمطية وإعادة الإنتاج، لا المشروع ذاته. لم تكن السؤال المطروح، لكنها كانت إحدى علامات الاستفهام الضمنية، المضمرة. ما من مفاضلة بين «التفعيلى» و«النثرى»، فى ذاتيهما المجردتين، المطلقتين، وما من أحكام قيمة.

فالتحرر من القبْلى، والتقليدى، وتحرير المحرم، هو ما أفضى بهم ـ ضمن نتائج أخرى ـ إلى «قصيدة النثر»، أحد المحرمات الإبداعية فى الشعرية المصرية، بما أن إشكال القصيدة أعمق وأشكل من أن تختصر إلى ثنائية حدية. لم تكن هدفًا مسبقًا، أو غاية، بل نتيجة لتوجهات شعرية صوب الحرية الإبداعية.

هكذا، كان للبعض أن يمارس حقه فى ارتكاب «المحرم» الشعرى، دون أن يقحم أحد أحكام القيمة فى القضية، باعتباره ـ هذا «المحرم» ـ متسعًا لجميع احتمالات الخروج الشعرى، فى آن، وساحة مشروعة للتجريب الحر، غير المشروط، وتجلى الخصوصية الفارقة للذات الشعرية.

إعادة اكتشاف لليومى، الآنى، التفصيلى (نفيًا للتجريدى، الذهنى، أو الفكرى التبشيرى) باعتباره المادة الحيوية للحياة، واستعادة الجسد الإنسانى (للذات أو للأخرى) من براثن التغييب والقمع الصامت (استعادة المرأة ـ بالتالى ـ من براثن الاستعارة والرمز، وتحريرها منهما؛ أى إعادة الاعتبار إليها من حيث هى امرأة فى ذاتها، كائن إنسانى، لا صورة ذهنية ذات طبيعة استعمالية). هى المرأة الأولى، الحبيبة، العشيقة، الأنثى، المرأة الجوهرية. وأفعال الجنس وإشاراته إنما هى تحققات الوجود الإنسانى الجوهرى.

لا الفكرة، ولا الشعار، ولا العقيدة السياسية؛ بل محاولة اكتشاف الحضور الوجودى للذات الفردية فى العالم، ابتداءً من جسدها وأوهامها وأحلامها وانكساراتها و ـ حتى ـ خزعبلاتها. تلك التفاصيل الصغيرة للروح والحياة اليومية، إلى حد الثرثرة أحياناً، والابتذال أحياناً أخرى.

ذلك ما قد يشير إلى «شعرية» أخرى، بلا «شاعرية». شعرية التعرية والصدم والفجاجة، بلا ورقة توت شاعرية.

شعرية لا تفتقر إلى إيقاعها الخاص (خاصة أنهم شعراء قادمون من «قصيدة التفعيلة»، التى قدموا فيها قصائد ودواوين أولى؛ بل ـ أحياناً ـ من «القصيدة العمودية» إلى «التفعيلية» بتراث كل منها الذى ينطوى عليه الشاعر). إيقاع لاقياسى، لا معيارى ـ حتى الآن ـ يقوم على التوليف بين هشيم التفعيلات، وأشكال من المحارفات (اشتراك كلمتين متواليتين ـ أو أكثر ـ فى حرفين أو أكثر)، والجناسات الكاملة أو الناقصة، والصيغة الصرفية الواحدة[٢٥] (ذلك ما سينتفى ـ تقريباً ـ فى قصائد التسعينيات التالية، لدى جيل آخر، مغاير فى شجرة نسبه الشعرى، ومصادر ثقافته الأدبية).

مع هذا الجيل، أصبحت «قصيدة النثر» أمراً واقعاً فى الشعر المصرى، ركناً أساسياً من الواقع الشعرى، لا يقبل الوأد أو النفى، باعتبارها أحد توجهات جيل شعرى، لا فردى. ولعلها تندرج ضمن «تحرير الخيال الشعرى» ـ الذى انطلق إليه الجيل ـ من المبادئ والقوانين المطلقة، الجامدة، وافتتاح أفق شعرى بلا محرمات، أو ممنوعات. يصبح كل شئ موضع شك، وتساؤل، واحتمال؛ كل شئ: حلال.

ولا قفز فى الفراغ من فراغ.

فكسر وثن «البحر الخليلى» المقدس طوال قرون شعرية، كشرط مسبق ومعيارى للشعرية ـ على أيدى شعراء ونقاد «التفعيلة» ـ إنما هو مقدمة منطقية لتحطيم وثن «التفعيلة»، من المنطلق النظرى نفسه، باعتبارها الحجر الأساسى للبحر. فإذا كان السابقون قد حطموا الوثن الأصلى ـ تحرراً من عبئه ـ فهل لهم أن يطالبوا أحداً بتقديس أحد أحجاره، وتحويله إلى وثن بديل؟

واختراق مهابة اللغة الشعرية المتعالية، الكتبية، الإنشائية، الخطابية ـ من قبل «وشربت شاياً فى الطريق / ورتقت نعلى» ـ سيصبح شارةً إلى بلاغة جديدة: بلاغة اليومى، الذاتى، الجسدانى، المدينى. موصوف بلا صفة، وخبر بلا مبتدأ، وفاعل بلا فعل. فانتازيا الرعب والصخب المعدنى للإنسان المرمى على رصيف المدينة الكابوسية، بلا حيلة.

وضع وجودى يتفجر بالأسئلة المستحيلة، بلا إجابة: ماذا، كيف، لماذا. «لم لا تفهمون مايقال؟» فهل كان الوضوح السابق نعمة، أم نقمة؟ هل أسفر ـ ونتج ـ عن رؤية، أم عمى؟ هل انطلق من بصيرة، أم عين ضريرة؟ والأطلال المتساقطة فوق الرءوس ـ منذ الهزيمة، فالسبعينيات ـ أهى إجابة أم سؤال؟

ما من شىء يُغرى بالنشيد، ولا ـ حتى ـ بالرثاء.

فمن أين يجىء الإيقاع المضبوط، القياسى، المتواصل بلا اختلال، فيما الكون يعج بالفوضى، والروح بالتضارب؟ أمن خارج الكون؟ أمن خارج الروح؟

لا مرجعية للكتب والأقوال المأثورة. لا مصداق لما يأتى من خارج. موضع ريبة واستخفاف. زمن التعاليم انتهى، فمن يخبر المعلمين المأخوذين بأصواتهم وتعاليمهم أمام المقاعد الشاغرة، لا يرون الفضيحة؟

زمن مضى، وزمان يجىء.

معه، نخرج شجرة ذات أكمام، منذورة للقادمين.

الهوامش:

(١) ماصدر عن «دار المأمون» ببغداد، بعنوان [illegible] وباسم المؤلفة، عام ١٩٩٣، يمثل مختارات عشوائية من [illegible] أكثر من عشر مساحته الكلية. أما الحذف ـ الذى أتى على [illegible] أعشار الكتاب ـ فلم يستند إلى معيار واحد؛ فلم يستبق [illegible] الهوامش إلا ما رأى أنه «ضرورى منها فقط، وما يمكن أن يهم القارئ العربى». وفى فصول القسم الأول، التزم المترجم مبدأ «[illegible]» فأخذت ما هو جديد ونافع، وما يمكن أن يضيف [illegible] إلى ألوان معرفتنا». ثم يتحدث عن «مشكلة فنية بحث فى [illegible] الشعر الفرنسى إلى اللغة العربية، مما اضطررت ـ آسفة [illegible] عنها. بيد أنى لم أتوان عن نقل ما أمكن نقله [illegible] زد على ذلك العرض التاريخى الطويل للدادائية وال[illegible] أجد مبررًا لترجمته كاملاً.. وعلى هذا، فإنى عنيت [illegible] فى لب الموضوع». وقد ارتكب المترجم هذه الحذوفات [illegible] القيمة العلمية «للكتاب»، ويكفى أنه المرجع الأول، [illegible] لقصيدة النثر. بذلك، وصل الكتاب (الذى يصل فى [illegible] إلى ٨١٤ صفحة × ٥٢ سطرا × ١٢ كلمة) إلى ٣٠٠ [illegible] القطع المتوسط فى الترجمة العربية.

قارن «مقدمة تاريخية لقصيدة النثر ما [illegible] الواردة بالكتاب العربى، من ص ٢٧ إلى ٦٢ بالترجمة [illegible] الواردة بمجلة **فصول** بالعددين السابقين. (المجلد الخامس [illegible]، خريف ١٩٩٦، ص ص ١٨٥ ـ ٢١٠ والعدد الرابع [illegible] ١٩٩٧، ص ص ٢٢١ ـ ٢٢٥).

والمفارقة أن عددًا من النقاد العرب قد [illegible] «الترجمة»؛ وسرعان ما اعتمدوها المرجع الأساسى لهم فى [illegible] قصيدة النثر.

وقد صدرت طبعة ثانية لهذه «الترجمة» [illegible] ضمن مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.

(٢) أعيد نشرها فى **زمن الشعر** لأدونيس [illegible] يستند إلى محمد جمال باروت (مرجع قادم)، فيما [illegible] أنسى الحاج ـ فى مقدمة ديوانه **لن**، الطبعة الثانية، هامش. (٣)ص [illegible] أن أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية، فى العدد الر[illegible] مجلة شعر ١٩٦٠.

(٣) محمد جمال باروت: **الحداثة الأولى** [illegible] كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ١٩٩١، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٧

(٤) أنسى الحاج، مقدمة **لن**، الطبعة الثا[illegible] الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٢، ص ١٦.

(٥) المرجع السابق، ص ١٧.

(٦) انظر ـ على سبيل المثال ـ الأعمال [illegible] فى دواوين محمود درويش ونزار قبانى، ومراوحة عف[illegible] «البلبرى والتفعيى» فى وشم النهر على خرائط الجسد.

ونشير إلى أن هذا الفصيل من الشعراء لم يدركوا ـ من قصيدة النثر ـ سوى بعدها «اللاتفعيلى». لذلك، سرعان ما تراجعوا عن هذه الخطوة غير الأصيلة فى تجربتهم الشعرية. بل إن أحدهم تراجع إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى القصيدة العمودية، فى أعماله الأخيرة، بعد اعتقاله. وراجع موقف درويش، التقليدى، المرتبك، من قصيدة النثر، باعتبارها «جنسًا أدبيًا ما»، فى حواره بجريدة **أخبار الأدب**، ٩ فبراير ١٩٩٧، ص ١٠، بعنوان «قصيدة النثر ليست شعرًا، ولكنى أخاف ميليشياتها»، دون أن يقدم تبريرا لتجربته «اللاتفعيلية» التى احتلت ديوانًا كاملا.

(٧) عز الدين إسماعيل: **الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية**، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربى، القاهرة (د.ت)، ص ١٨٢.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(٩) المرجع السابق، ص ٥. والإشارة إلى «الخمس عشرة سنة الماضية» تخص تاريخ صدور الطبعة الأولى، عام ١٩٩٦. والتشديد من عندنا.

(١٠) نعتمد ـ هنا ـ الطبعة الأولى من الجزء الأول (الدراسة)، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

(١١) المرجع السابق، ص ١١٢ و ١٤٥.

(١٢) عزت عامر: **مدخل إلى الحدائق الطاغورية**، سلسلة كتاب الغد (١)، القاهرة ١٩٧١.

(١٣) المرجع السابق، المقدمة: «هذه السلسلة»، ص ٥ ـ ١٠.

(١٤) شهد هذا الاحتكار حالات استثنائية من الخروج عليه ـ كإصدار مجلة أو كتاب ـ لكنها عانت من نتائج سطوته الشاملة، كالحكم على المجلة أو الكتاب بالسجن فى دائرة مغلقة محدودة من القُرّاء، خاصة أن هذه السطوة مدعومة ـ أيضًا ـ بقوة القوانين.

(١٥) يمكن الرجوع إلى معركة طه حسين والعقاد مع الشعر الجديد فى كتاب:

عبدالعظيم أنيس ومحمود العالم: **فى الثقافة المصرية**، طبعات مختلفة.

(١٦) مجلة **الثقافة**، ١٧ نوفمبر ١٩٦٤، نقلاً عن:

غالى شكرى: **ذكريات الجيل الضائع**، الدار العربية للكتاب، طرابلس ١٩٨٤، ص ٨٧ ـ ٩٤.

(١٧) المرجع السابق.

(١٨) ليس مصادفة ـ على سبيل المثال ـ أن يعود أحمد حجازى، فى ديوانه الأخير **أشجار الأسمنت** إلى المعارضة التقليدية لشوقى والبحترى، ثم العقاد ـ فيما بعد. وتكتظ تجربته ـ خاصة فى السنوات الأخيرة ـ بقصائد الرثاء، بعد أن كانت أعماله الأولى حافلة بقصائد المديح والتمجيد لعبد الناصر و«الاتحاد الاشتراكى»، التى أعقبها بـ **مرثية للعمر الجميل**.

قارن بالتجربة المغايرة ـ جذريًا ـ لدى صلاح عبد الصبور.

(١٩) بدر الديب: **كتاب حرف الـ «ح»**، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٨.

وسيعود المؤلف إلى أسلوب الكتابة نفسه في أعمال لاحقة، في الثمانينيات والتسعينيات، من بينها **تلال من غروب**.

(٢٠) المرجع السابق، مقدمة المؤلف: تقديم شخصى لكتاب حرف «الـ ح»، ص ١١.

(٢١) ذلك ما يشبه ـ وقت أن كانت «الاشتراكية» عملة رائجة في الستينيات الناصرية ـ محاولات البعض اكتشاف «اشتراكية» ما في الإسلام عموماً، أو لدى بعض رموزه. وكتاب اشتراكية الإسلام لمصطفى السباعي بخصر البراهين. وهى ـ في جوهرها ـ محاولات «ماضوية»، بمصطلح أدونيس، حيث المستقبل يكمن في الماضي، وحيث ينطوي الماضي على احتمالات الحاضر والمستقبل، بلا إضافة. فالممكن هو إعادة اكتشاف الماضي على أنه إمكانات وتحققات لا يستنفدها الكشف. فكل اكتشاف راهن سبق أن تحقق ـ وجودياً، بالفعل أو بالقوة ـ فيما مضى، وليس أمامنا سوى اكتشاف المتحقق السابق.

وهو ـ في الوقت نفسه ـ بحث عن مشروعية ماضوية للراهن، عن سند من الأسلاف، لدى العجز عن تحقيق مشروعية راهنة أو سند آتي. فالماضي ـ هنا ـ مصدر المشروعية، والأسلاف هم مانحو صكوك الصلاحية. صكوك صالحة لكل زمان ومكان.

ولا تنشأ المصطلحات اعتباطاً.

(٢٢) راجع ـ لمزيد من التفصيل النقدى ـ دراسات سابقة لنا فى الموضوع، من بينها: «شعراء السبعينيات في مصر»، مجلة **شؤون أدبية**، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، العدد ١٤، خريف ١٩٩٠.

«صهيل في الأرض الخراب»، مجلة **الشعر**، القاهرة، يوليو ١٩٩٢.

(٢٣) وصلت ـ لدى أحمد درويش، الأستاذ بكلية دار العلوم ـ إلى حد فكاهي: حقاً؛ إذ يقترح ـ جاداً ـ في أحد مقالاته بجريدة **الأهرام**، تسميتها بـ «العصيدة»، ويبذل جهداً لغوياً مضنياً ـ من خلال العودة إلى النواميس القديمة ـ للبرهنة اللغوية القاموسية على اقتراحه الاصطلاحي.

راجع أحمد درويش، عصيدة النثر؛ مصطلح أدب مقترح، **الأهرام** (٩ / ٨ / ١٩٩٦)، ملحق الجمعة، ص٩.

(٢٤) راجع محاولة «تأميم» الجيل المتعسفة التي حاولها أحمد عبدالمعطي حجازي في مقالاته «أحفاد شوقي»، التي صدرت كتاباً، بعد نشرها بجريدة **الأهرام**، وفرض أبوته ـ بالإكراه ـ على الشعراء. مرة أخرى، هل هو البحث عن دور أبوي، بأثر رجعي؟ والمفارقة أن قصيدة حجازي ـ بالذات ـ كانت الشاهد المتكرر، في كتابات شعراء السبعينيات في مصر ـ صراحة وضمنيا ـ على ضرورة كتابة قصيدة مغايرة.

(٢٥) راجع، في هذا الصدد:

محمد عبدالمطلب: **هكذا تكلم النص: استنطاق الخطاب الشعرى عند رفعت سلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، خاصة الفصلين الثالث والرابع.

التجريب: قوس قزح

حلمي سالم*

(١)

ستهتم الصفحات التالية بالمساهمة في تخليص حركة التجريب في القصيدة العربية المعاصرة من ثلاثة تطرفات أساسية، تعاني منها هذه الحركة معاناة كبيرة.

التطرف الأول، ينبع من بعض رواد موجة الشعر الحر وبعض شعرائها ونقادها، أولئك الذين ينهالون باللوم على حركة التجريب، في تيارتها اللاحقة عليهم، اتهاماً بالاصطناع والضعف والغموض، والافتقار إلى الأدوات الصحيحة والابتعاد عن هموم الناس والوطن.

والتطرف الثاني، ينبع من داخل بعض تياراتها الوسيطة، حينما يوغل شعراؤها في التمحل والافتعال والألاعيب الشكلية التي تميت النص والقارئ، وتتيح للناقدين تعميم الزعم بأن حركة التجريب ما هي إلا اصطناع في اصطناع، وفراغ يدور حول نفسه.

والتطرف الثالث ينبع من التيارات المتأخرة في حركة التجريب، عندما يشيعون أن كل ما سبقهم باطل عقيم سلطوي، وأنه لابدّ من «قتل الأب» وتدمير سلطته، وأن الفوضى هي القانون. وهو ما يتيح للناعين على

---

* شاعر مصري.

حركة التجديد كلها تكرارَ الزعم بأن الحداثة وما بعدها، والتجريب وما بعده، سببا أزمة ضارية فى حياتنا الشعرية، وأن «أصالة الشعر» قد ذهبت مع ريح ما بعد الحداثة!

(٢)

منذ بضعة سنوات، وربما حتى لحظتنا هذه، ساد فى بعض الأوساط النقدية والأدبية الاعتقاد بأن التجربة الشعرية الجديدة تفتقر ـ فيما تفتقر ـ إلى الضرورة الاجتماعية للتجديد، وتخلو من استنادها إلى الدوافع الموضوعية التى توجب التجديد الفنى، لتصبح بالتالى مجرد نزوع فردى للتجديد، لا يستجيب لأية ضرورة اجتماعية أو موضوعية.

وكان أصحاب هذا الاعتقاد ـ ومازالوا ـ يؤسسونه على ضوء المقارنة بتجربة «الشعر الحر»، فى الخمسينيات والستينيات، تلك التى كان التغيير الفنى فيها يتم متجاوبا مع مضمون تيار القضايا الاجتماعية والقومية. ومن ثم، فقد ظهرت الحاجة ملحة لمواجهة تلك العلاقات الجديدة فى أشكال فنية مختلفة. فكانت عملية التجديد ـ كما يقول سيد البحراوى ـ بمثابة استجابة حقيقية أصابت كل الأنواع الأدبية. وفى الشعر بدا واضحا ذلك الارتباط بين المحاولة الدائبة لخلق أشكال جديدة وبين حجم المتغيرات التى كان يطرحها واقع لا يثبت على حال (مجلة «فكر» ـ العدد ٤ ـ ١٩٨٤).

وهذا بلا ريب تفسير صحيح ـ فى أحد وجوهه ـ لتجربة الشعر الحر، لكن أصحاب هذا التفسير يحجبون هذه «الضرورة» الموضوعية عن شعر حركة التجريب الجديدة، فيرون أن هذه الحركة الجديدة ظهرت فى إطار اجتماعى وموضوعى لا يوجب التجديد الفنى. كأنهم يريدون أن يقولوا لنا: لقد نشأت «الضرورة» الموضوعية للتجديد والتجريب مرة وانتهت، وسكن الواقع والفن على ذلك وتجمدا.

والحقيقة أنه إذا كان الواقع الاجتماعى السياسى الثقافى، الذى صعدت فى سياقه موجة الشعر الحر، يموج بتقلبات وتغيرات استدعت التجديد فى الأطر الفنية والمعرفية والجمالية، فالسؤال هنا: ألم يكن ربع القرن الماضى موارا بالتقلبات السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية العارمة، التى استدعت التجديد فى الأطر الفنية؟

يبدو للمرء، والحال هكذا، أن أصحاب هذا الاعتقاد ينظرون إلى عقود السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات باعتبارها عقودا خالية من أى تقلب أو تقلقل، أو أن لديهم مفهوما واحدا ووحيداً للتغيرات الاجتماعية يقصرها على المعنى «الإيجابى» فقط؛ بحيث يرون أن تطورات العقود التى رافقت الشعر الحر كانت باتجاه التقدم. فهى توجب التجديد والتجريب، بينما تغيرات العقود الثلاثة الأخيرة وتقلباتها كانت فى اتجاه التراجع المدمر، فلا توجب ذلك التجديد الفنى والشعرى! وبمثل هذا النظر يتم ربط التغير الفنى بالتغير الاجتماعى «الإيجابى» وحده، بما ينطوى عليه هذا الربط من مفهوم «أخلاقى» يتجلى فى الاعتقاد بأن هناك تغيرات شريفة محترمة، وتغيرات سيئة قبيحة، وأن الأولى ـ فحسب ـ هى التى ينبغى أن تكون موجبة موضوعية للتجديد، أما الثانية، السيئة القبيحة، فلا توجب تجديداً.

لن نقول، هنا، إن تجديد الفن لا يحتاج إلى تبرير، وإن ضرورة التجديد هى ضرورة التجديد، منطلقين من قولة كوكتو الشهيرة : «الشعر ضرورة» حتى لو لم نكن نعرف لماذا؟ ذلك أننا نوقن أن كل تجديد فنى هو تجسيد لضرورة «موضوعية» وضرورة «ذاتية» فى آن. ولعل هذا الفهم هو الذى يتسق مع اعتبار ظاهرة الفن

إحدى ظواهر الواقع (على خصوصيتها أو نوعيتها بين هذه الظواهر). وإذن، فإن الشعراء لا يستشعرون هاجس التغيير أو التجريب بمحض نازع ذاتي شخصي يعتور روحهم المتحركة، بل هم يستشعرون هذا الهاجس باستجابة داخلية عميقة لمتغيرات في الواقع الذى يعيشونه متشوفين إلى مواكبته أو مناقضته، أو مواكبته ومناقضته، في آن!

والمفارقة الغريبة هي أن حركة التجريب الشعرى الراهنة قد ظهرت في مناخ سياسى واجتماعى تقول بعض شرائحه إن الطبقات الوسطى قد استنفدت محاولاتها في إنجاز مهامها الوطنية والديمقراطية والاجتماعية، وإنها عجزت عن إنجاز هذه المهام كلها، وإن إنجاز هذه المهام صار منوطاً بالطبقات الجديدة الصاعدة. ولم يلتفت أصحاب هذه النظرة (على صدقها وحرفيتها) إلى معنى هذا الاعتقاد على صعيد المسألة الشعرية. فإذا كانت الطبقات الوسطى قد استنفدت أغراضها ووصلت إلى طريق مسدود ـ كما كان يقال ـ أفلا يعنى ذلك، على مستوى الشعر، أن كتابة جديدة ينبغى أن تنهض، متجاوزة أشكال الكتابة وصيغ الإبداع اللتين أفرزتهما الطبقات الوسطى إبان صحونها السابقة؟

إن غياب مثل هذا التصور الواسع هو الذى يدفع الكثيرين إلى تأويل التجارب الشعرية الجديدة تأويلا مغرقا في التعسف، حينما يعتقدون أن شعراء التجريب مهتزون نفسيا ومشوهون روحيا؛ لأنهم عاشوا عقدا صعبا لم يستطيعوا معه أن يكوّنوا رؤية واضحة، ومن ثم اعتكفوا على الذات يجترونها في شعر ذاتى شكلى مغلق يضرب في الغياهب المظلمة. إن شعراء التجريب ـ في نظر هؤلاء ـ يستحقون العطف؛ لأنهم يعانون ارتباكا سببه انهيار القيم السياسية والحضارية التى تفتحت عليها عيونهم. وقد انعكس هذا على شعرهم، وأدى إلى اضطراب بنية العبارة لديهم وتشوش الرؤية الفكرية والفنية.

وفى ضوء هذا التقييم العريض، اتهمت الحركة التجريبية بالغموض الذى ينشأ ـ كما رأى أمل دنقل ـ عن عدم وضوح التصور في ذهن الشاعر، فيلجأ الشاعر وقتها إلى ألاعيب لغوية يخفى بها عجزه عن إصابة كبد المعنى ـ كما يقول القدماء.

وأهل هذا التقييم يظنون أن التصورات الجمالية أو الفكرية في ذهن الشاعر ـ أو وجدانه ـ ينبغى أن تكون واضحة كل الوضوح. وهم بهذا يتجاهلون أنه لو كانت التصورات الفكرية أو الجمالية في ذهن الشاعر واضحة كل الوضوح لما كانت بهذا الشاعر حاجة من الأصل إلى الخلق الشعرى. إنما يخلق الشعراء ـ والتجريبيون منهم بخاصة ـ شعرهم لاجتلاء هذا الكون الغنى المبهم، وللقبض على هذا التصور في حالة تلبس بين الانكشاف والهروب.

ونحن في غنى، جميعا، عن أن نذكر أن العلاقة بين الشعر والواقع لا تعنى حرفيا أن يكون الشعر على «شاكلة» الواقع، حذو الحافر بالحافر؛ لأن الفهم السليم لهذه العلاقة يتسع لمعنى أن يكون تعبير الشعر عن الواقع متجسداً في «مضادة» الشعر للواقع: مضاداته لخرابه وتخلفه وابتذاله. ذلك أن «مناقضة» الواقع هى إحدى صور التعبير عن هذا الواقع، وربما كانت أعمق صور هذا التعبير.

ومن هنا، يمكن أن نقول إن مضاهاة الواقع بطريقة فوتوغرافية بسيطة ليس التجسيد الصحى للعلاقة الصحية بين الشعر والواقع. بل إن مثل هذه الأساليب المباشرة في الأداء الشعرى مؤذية للشعر والواقع على السواء، كما أنها تنطوى على نوع من «الانتهازية» الدفينة، التى تتملق نوازع الجمهور وتفرغ غضبه الداخلى، وتداهن مستوى الوعى لديه، فتظل تابعة له منقادة، لا مغيرة قائدة، كما ينبغى أن يكون الفن الرفيع.

على أننا لا نستطيع، مع كل ذلك، أن ننكر أن هناك حالات عديدة فى حركة التجريب المعاصرة، ينطبق عليها اتهام «الشكلانية» العقيم. فقد مر زمن استغرق فيه بعض شباب هذه الحركة من أبناء صَفّى ـ وأنا بينهم ـ ومن أبناء الصفوف السابقة واللاحقة، فى الهيام باللغة حتى صار الشعر لغة على لغة، أو فى الهيام بالموسيقى حتى صار الشعر صوتا على صوت، أو فى الهيام بإماتة المضمون حتى صار الشعر موتا على موت، أو فى الهيام بالتجريد المفرط حتى صار الشعر «مِيتا على ميتا» دون «فيزيقا»، أو فى الهيام بتقليد «الإبداع» حتى صار الشعر «اتباعا على اتباع».

وفى كل هيام من هذه الهيامات، كانت هناك الحلقة الناقصة التى تصنع الشعر الجميل.

وكان ذلك يعنى ـ ومازال ـ أن على رواد الحركة النقدية الجديدة أن يقدموا الجهد تلو الجهد، لكى يميزوا بين هذه الشكلية العقيم والتشكيل الفنى الرفيع الذى حاوله معظم الشعراء الجدد، أو المجرى الأساسى السليم فيهم. ذلك التشكيل الذى يعتمد المجاز المبتكر غير المقرر سلفا فى الأدراج المكتبية النقدية والشعرية، والترميز المتفرد، ويفتح نوافذ الحرية والتجاوز الرؤيوى التقنى للموروث والسائد. وهم فى تمييزهم ذاك لابد أن يدركوا ـ لهم ولنا ولجمهور الشعر ـ أن هذا التشكيل الفنى الرفيع يخلق نوعاً من المسافة بين الوعى الجمالى الاعتيادى «إدراك الكنه النبيل للعمل الشعرى» ـ بحسب تعبير أمل دنقل ـ ويخلق قدراً من الاغتراب المؤلم، بما يؤدى إلى افتقاد الأرض المشتركة للاتصال، وهو ما يسمى خطأً بالغموض.

(٣)

لا ريب أن أدونيس واحد من كبار رواد حركة التجريب الشعرية المعاصرة. ولقد تباينت الآراء حول علاقة الحركة التجريبية الشابة بأدونيس، تبايناً مدهشاً. فالكثيرون يحترمون أدونيس، لكنهم ينتقدون الأدونيسيين، ويرون أن هؤلاء الأدونيسيين يحكمون على أنفسهم بالموت مقدما، ليس فقط لأن أدونيس أكثر ثقافة منهم، أو لأنه صاحب قضية اعتنقها فى مسار الاجتماعى المتغير وظل مخلصا لها، ولكن أيضا لأن أدونيس استطاع أن يكون شخصية فنية من خلال رحلته الشعرية، وأن يكون متميزاً عمن سبقوه أو عاصروه. لكن هؤلاء الذين ارتدوا عباءته لن يكونوا مثله، فليس هناك غير أدونيس واحد، والباقى سوف تكنسه الأيام (أمل دنقل ـ «الكراسة الثقافية» ـ ١٩٨٠).

والحق أن تدبر صلة أدونيس بأجيال التجريب الراهنة يقتضى أن نضع أيدينا على النقاط التالية:

أ ـ إن مسألة التأثر بكبار الشعراء أمر وارد وطبيعى، فغالبا ما يتأثر الشعراء فى بدايات تكوينهم الشعرى بكبار الشعراء، لاسيما الكبار الذين يتسمون بعطاء فريد وإنجاز شعرى محورى يستقطب نحوه نفرا من شباب الشعراء الصاعدين، الباحثين عن مناهل للاستسقاء الشعرى، حتى إذا ما استقام لهم عودهم الشعرى ودانت لهم ـ أو كادت أن تدين ـ ملكاتهم الفنية وأدواتها انتقلوا من طور «التبعية» إلى طور «الاستقلال»، وامتلكوا تميز الصوت والأداء. وهذا هو ما تم مع الكثيرين. ولعلنا نذكر، مثلا، العلاقة الواضحة بين صلاح عبدالصبور وكل من إليوت وعلى محمود طه، أو بين أحمد عبدالمعطى حجازى وإبراهيم ناجى، أو بين أدونيس نفسه وكل من سان جون بيرس ورامبو والنفرى وابن عربى وملارميه، وغيرهم.

ب ـ على أن التأثر بمعناه العميق ليس يكمن فى مجرد احتذاء كلمة أو معنى أو صورة، فهذه كلها لا تقيم ما يمكن أن نسميه ـ على التدقيق ـ تأثرا، إذ الكلمات (ألفاظ ومفردات اللغة المحدودة) ملك للجميع:

ناسا وشعراء. وهى عند الشعراء «مساحة» ضيقة يمتح منها الكل، ولا يملك واحدهم فيها حق احتكار مفردة واحدة، كما أن المعانى مبذولة على قارعة الطريق ـ كما قال لنا القدماء ـ وحتى الصورة فهى ميدان إبداعى ضيق وقد يقع الخاطر على الخاطر لا اختصاص أو خصوصية، إذن، فى أى من هذه العناصر الجزئية يمكن أن ينفرد به شاعر دون سواه، بحيث يسمى تأثرا حقيقيا. إنما ينتج التأثر الحق من احتذاء أشكال البناء الشعرى عند شاعر من الشعراء، أو اقتفاء أساليبه فى «إنشاء العلاقة» بين تلك العناصر الجزئية بعضها ببعض.

التأثر، إذن، يوجد حينما يكون هناك احتذاء «لنظام العلاقات» الذى يربط هذه المواد؛ أى ليس فيما «يكوّن» العمل، بل فى ذات «التكوين» والبناء.

والتأثر بهذا المعنى العميق ليس موجودا فى تجربة الموجات التالية لأدونيس من حركة التجريب العربية؛ ذلك أن لأدونيس طرائقه الخاصة فى تكوين علاقات العمل الشعرى وبنائه المعمارى الفنى، لم يقلدها أحد من شباب الشعراء الجدد، بل إن معظم هؤلاء الشعراء الجدد قد صارت تتشكل لهم طرائقهم الخاصة فى إنشاء البناء الشعرى، وهى تختلف بدرجة كبيرة أو قليلة عن طرائق أدونيس فى إنشاء هذا البناء، إلا إذا قدم لنا أحد الدارسين دراسة ضافية تستقصى هذا التأثر استقصاء تطبيقيا واضحا. لكن هذه الدراسة لم تكتب بعد، ولايزال الاتهام مبنيا على انطباعات مبهمة.

جـ ـ لاشك أن الموجات الجديدة تكنّ لأدونيس كل التقدير والمحبة، وترى فيه حدثا شعريا عربيا مهما، وقامة قصرت دونها بعض هامات الذين رفعوا عقيرتهم طويلا فى حياتنا الشعرية صائحين بالدعوة إلى الشعر الجماهيرى المحرض، نائحين بإعلاء المضمون السياسى على الفن الرفيع، حتى خسرنا الاثنين: الفن والسياسة على السواء. وينهض هذا التقدير على أساسين: أولهما أن هذا الشاعر العربى هو الذى فتح شهية الأجيال التالية على نبع التراث العربى القديم، الشعرى والنقدى، أكثر مما فعل الأساتذة الأكاديميون. وثانيهما: أنه ـ فى نقده ـ الكاتب الذى تنبع معظم استشهاداته واستناداته من هذا النبع النقدى الجمالى العربى القديم، فى حين تنبع استشهادات معظم النقاد العرب الآخرين من الفكر الجمالى الغربى، القديم والحديث.

د ـ على أننا ـ فى مسألة التأثر بأدونيس ـ ينبغى أن نفرق بين المنهج والمذهب. المنهج فى هذا الصدد الشعرى هو: التجريب المتواصل، والشجاعة الشعرية الدائمة، والجرأة على النبش والاقتحام الجمالى لكل مجهول ومحرم ومغلق. وحينما يعتمد الشعراء الجدد هذا المنهج ـ الذى ليس وقفا على أدونيس وحده بالطبع ـ فإنما يعتمدون جوهر الفن بوصفه مغامرة اقتحام مفتوحة. أما المذهب، فى هذا الصدد الشعرى، فهو ما ينتج عن هذا المنهج المقتحم من نتائج أى من أعمال شعرية وقصائد وطرائق أداء.

هكذا، فإن الأجيال الشعرية الجديدة يمكن أن تتفق مع أدونيس فى المنهج الجمالى، ولكنها تختلف عنه فى المنتوج الشعرى، بما يضعهم جميعا فى اصطناع أداة واحدة، لكنهم يصلون إلى إجابات مختلفة فى بناء العمل الشعرى، إدراكا منهم أن قيمة الشاعر هى فى تفرده، وتميز صوته.

ويبدو أن حياتنا النقدية والشعرية قد بدأت تشهد ـ فيما يتعلق بسياقنا هذا ـ نشوء حزبين متقابلين: الحزب الأول هو حزب «تأليه أدونيس» بوضعه على عرش عال من العصمة والخروج من المنافسة. والحزب الثانى هو حزب «تهديم أدونيس» والتصغير من شأن إنجازه والتشكيك فى أصالة عمله.

وهما ـ كما نرى ـ حزبان يلتقيان فى التطرف الذى ينأى عنه الجسم السليم للحركة التجريبية الراهنة.

(٤)

تعانى حياتنا الشعرية الراهنة من الوقوع فى التصنيف العقدى العشرى للشعر والشعراء (الخمسينيات، الستينيات، السبعينيات... إلخ). وهو تقسيم غير نقدى وغير فنى، يتسبب فى العديد من الأضرار الفنية والفكرية والثقافية، بل الوجدانية من أخطر هذه الأضرار: إخراج بعض الشعراء الحقيقيين من هذه «الوصفة الجيلية الخشبية» بينما هم مبدعون ذوو جهد أصيل، وإدخال بعض الشعراء الضعفاء أو «الزائفين» ضمن هذه «السلة المدمرة» لا لشئ إلا لأن «الوصفة الجيلية» تشملهم، بينما هم قصار الباع محدودو الكفاءة. والشاعر المصرى محمد صالح ـ كمثال على هذا الخلل ـ واحد من هؤلاء الذين ظلمتهم تلك الأقفاص الضارة، التى أثق فى أنها تكرست فى حياتنا الثقافية، بصورتها الزمنية الفنية؛ لأن كثيرين ـ نقادا وشعراء ومثقفين ـ كانت لهم مصلحة واضحة فى تكريسها لأغراض غير متصلة بحقيقة الإبداع.

والحق، أن «حراكا» شعريا عارما قد بدأ يشمل الحركة الشعرية العربية فى السنوات الأخيرة، وراح يحفر نهرا «رأسيا» للكتابة الشعرية المجددة، يضم فى مجراه المتموج العميق شعراء من كل جيل عمرى زمنى، بما يشكل خطا متواصلا من الانفلات الإبداعى المتوهج.

سأتخذ، هنا، ديوان محمد صالح الأخير (صيد الفراشات) نموذجا للموجة الجديدة فى الحركة التجريبية العربية الراهنة، لأوضح من خلاله جملة من حقائق التجريب الشعرى فى موجته الحالية:

أ ـ الدخول إلى الموضوع (إن صح تعبير: الموضوع) ليس من أهم ملامحه ولا من جوهره الرئيسى ولا من أعمق سماته، مثلما كان يحدث فى الشعر من قبل. على العكس: فإن التجربة الجديدة هى ولوج الموضوعات عبر النقاط الثانوية فيها، ومن خلال ملامحها الجانبية، أو ما يسميه البعض: النقطة العمياء. بجملة موجزة: صار الدخول إلى الموضوع يتم من «هوامشه» لا من «متونه»، ومن «أطرافه» لا من «مراكزه» ـ باستعارة التعبير السياسى المعروف عن المراكز والأطراف.

لنقرأ، مثلا، هذين النصين من محمد صالح:

كانوا كثيرين جدا

ولم يكن ليطمئن قبل أن يغلق الباب،

ثم من مكمنه هناك

يحاول أن يتعرفهم.

...

ثم:

لابد أن رئتيه

تتطوحان فى خلاء واسع

الرجل الذى كسروا أضلاعه

الذى يعلمون أنه لم يعد فى

إمكانهم أن ينالوا منه.

إذا افترضنا ـ مجرد فرض ـ أن «القهر» هو المعنى الذى تجسّده هاتان القصيدتان السابقتان، فإن الشاعر هنا يلج معناه من خلال العلاقات غير الملتفت إليها، وليس من خلال العلامات المعلن عنها والمتفق عليها، أو التى تمثل «جوهر» الموضوع وبؤرته الأمامية. كأن هذا الشعر يباشر موضوعاته من الأبواب الخلفية لها لا من الأبواب الرئيسية الأمامية، وهذه الأبواب الخلفية هى التى تجسّد التماس الخاص للشاعر، بعيداً عن التماس العام الذى يشترك فيه الجميع: جميع الناس أو جميع الشعراء. وقد ذكرت إحدى شاعرات الموجة الأخيرة فى الحركة التجريبية الراهنة، هى إيمان مرسال، فى معرض حديثها عن علاقتها بالقاهرة، أنها «دخلت القاهرة من سلم الخدم». ويكاد هذا التعبير الحاد ينطبق على الشعر الراهن، الذى يدخل إلى موضوعاته من «سلم الخدم» لا من المدخل الرئيسى للسادة أصحاب البيت.

هكذا تقع، فى النص الجديد، عملية «انحراف» بسيطة، لكنها فاصلة.

كان الشاعر، فيما سبق، يعالج مسألة القهر هذه عبر بؤرتها الرئيسية، فيصور الخطاب المعتاد حول القهر والخوف فى صوره المشهورة: الطبقية أو الوطنية أو العاطفية. لكن هنا قهرا خفيفا ـ إن صح الحديث عن خفة للقهر ـ لا يستخدم الصيغ الثقيلة الفخمة فى تصوير نفسه بعلانية وبمفاهيم مستقرة. والواقع أن مداخل النص الجديد تمكن الشاعر من أن يكون تجسيده للقهر أكثر شمولا وأبلغ تأثيرا. فالمقطوعتان السابقتان كلتاهما تشتملان على شتى أنواع القهر. وهكذا يتبين فى حركة التجريب العربى الراهنة أن مقاربة الموضوع من أطرافه، أو من حوافه (أو قل: من مؤخرته)، وليس من قلبه أو متنه أو بؤرته، تسمح بالإحاطة الأعم به وبتحقيق مصداق أعمق له، على عكس المعتاد أو المتوقع.

ب ـ النثرية لا الوزنية، من غير أن يعنى هذا العنصر تفضيلا مسبقا أو إعلاء مقدما للنثر على الشعر. فليس خلو الشعر من الوزن ـ فى ذاته ـ قرينة على الشعرية أو سبيلا لها. القصد أن هذا الشعر الجديد أحل «التوتر» محل «الوزن»، بما ينطوى عليه التوتر من موسيقية الاختزال، ووقع المحذوف، وكثافة الضغط. وبما يكتنزه من فجوات نفسية ونتوءات عاطفية أو تعبيرية، ومن قفزات المخيلة.

جـ ـ الانطلاق من «التفصيلية» لا من «المشهد الكامل». أقول «التفصيلية» ولا أقول «التفاصيل اليومية» ـ كما درج البعض ـ لأن التفصيلية بوصفها جزءا من اللقطة الكلية هى أشمل من التفاصيل اليومية، كما أن التفصيلية يمكن أن تنصب على معنى أو فكرة، دون الاقتصار على «تفاصيل» المعيش الواقعى.

يلتقط الشاعر، إذن، موضوعه من خلال الوقوع على خيط من خيوط النسيج الكبير، ثم هو يتتبعه ويتغور فيه حتى ينجز به نصه. وحينما يحرر نصه المكتمل، سنجد أن الشاعر قد وصل ـ من خلال التفصيلة المعمقة المغورة ـ إلى معنى أعم يتخطى أصل التفصيلة نفسها. هذا المعنى الأعم الذى كان يصل إليه الشاعر السابق من خلال «اللوحة الكاملة».

والدلالة الجلية لذلك، هى أن «التفصيلة» التى يقتنصها الشاعر ليست مجرد تفصيلة مجانية، بل تحتوى على القيمة الكلية للوحة الكاملة. فإذا أضفنا إليها «زاوية التقاط» التفصيلة التى ينتخبها الشاعر، سنعرف أن النص التجريبى الجديد يتشكل من خلال بصيرة اقتناص التفصيلة المختارة، التى يمكن أن تحل محل ـ أو تحيل إلى ـ القيمة الأساسية المنشودة.

والواقع أن تأكيد أن «الشعرية» الحقة إنما تكمن فى «زاوية النظر» لا يتناقض مع تأكيدنا الدائم أن مناط الشعر هو فى «التشكيل الفنى» لا فى «الموضوع»، ذلك أن زاوية النظر إلى الموضوع ليست مفهوما مضمونيا

أو معنويا يتصل بالفكرة أو الموقف فحسب، بل هي مفهوم فني كذلك، بما ينطوى عليه الاختيار الجديد للزاوية الجديدة من متطلبات فنية وانحيازات جمالية.

وهكذا، فإن شعرية الحركة التجريبية الراهنة لا تكمن في «الشئ المرئى»، كما كان يذهب الواقعيون أو الطبيعيون أو التقليديون من دعاة محاكاة الطبيعة أو محاكاة الخارج. ولا تكمن فى «العين الرائية»، كما كان يذهب الرومانتيكيون أو دعاة محاكاة الذات أو الداخل. إنها تكمن، بالضبط، فى «المسافة» بين العين الرائية والشئ المرئى؛ أى فى «المنظور» الذى يقترحه - أو يجترحه - الشاعر لكشف موضوعه ومكاشفته.

د - فوق ذلك: فإن النماذج الصحية من هذه الحركة التجريبية الراهنة تؤكد لنا أن الاكتفاء بزاوية النظر (المنحرفة عن المعتاد فى رصد الموجودات والعلاقات والنفس) لا يفى، وحده، بإقامة نص جديد مختلف مرتفع الشعرية. فالكثير من البشر يمكن أن يشتركوا فى جدة «زاوية النظر» هذه، وانحرافها. إن شعرية النص تبلغ مداها السامق إذا تضافرت جدة زاوية اللقط مع مقومات فنية وجمالية أخرى مثل: التكثيف وتصفية الصورة الملتقطة من الزوائد الدودية ومن الثرثرة المنداحة على وجهها. ومثل تأدية زاوية الالتقاط هذه عبر لغة سليمة تدرك الحساسية الفائقة للمسافة الحرجة بين «الميراث» الذى تحمله - كمفردة وكسياق شعرى واجتماعى - وبين تنقيتها من محمولاتها السابقة، ومثل الاستفادة الصحية بالخبرة الشعرية السالفة: استفادة لا تندرج فى السالف فتفتقد ذاتها وفرادتها، ولا تنقطع عنه انقطاعا عدميا (هو مستحيل أصلا من الناحية النظرية والعملية) تحت الوهم السريالى القائل بأن مهمتنا هى قتل الماضى، أو تحت وهم التميز.

هـ - من هنا، فإن التيار الصحى فى هذه الحركة الشعرية التجريبية يؤكد أن الشعر الجميل لا يمكن أن يخلو من القضايا الكبرى، كما يظن بعض المنتسبين إلى التجربة الشعرية الجديدة. ذلك أنه من الناحية النظرية ليس هناك فن يخلو من القضايا الكبيرة مهما ادعى هذا الفن نفسه؛ لأنه لو خلا منها خلا من ضرورته أو من مبرر وجوده.

الصحيح، هنا، (الذى) تحققه القصائد الجميلة من شعر هذا التيار الصحى) هو أن هذه الرؤى الشعرية الجديدة قد تخلت - فى غمار تجاربها المتنوعة - عن المداخل القديمة المعتادة للقضايا الكبيرة. ليست القضايا الكبيرة، إذن، هى التى اختفت، إنما الذى اختفى هو «كيفيات» التعامل مع هذه القضايا - كبيرة كانت أو صغيرة - وسبل معالجتها وموضع النظر إليها. وهو تحول يحدث من مرحلة إلى مرحلة فى تاريخ الشعر فى كل مكان وزمان. ولذا، يتوجب أن نفرق بين «القضية» «مدخل» معالجتها، فلا نخلط بينهما، حتى لا نقع فى وهدة العدم.

لنقرأ، مثلاً، عند محمد صالح، قصيدة «ترانزيت»:

مدينة بعد أخرى
ونحن ننتظر
نحن ولعبُ الأطفال
وحلىُّ النسوة
وأوجاعُنا

وهم يسوقوننا إلى هناك

نزلنا فى مدن كثيرة

اشترينا منها

كل ما نحتاجه للوطن

هل مثل هذه القصيدة قصيدة خالية من قضية كبرى، كقضية الوطن؟ لست أعتقد أن هذه السطور القليلة خالية من القضية التى جسدها شوقى بقوله:

وطنى لو شغلتُ بالخلد عنه   نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

ولا من القضية التى جسدها بدر شاكر السياب بقوله:

إنى لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون؟

أيخون إنسان بلاده

إن خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن يكون؟

الشمس أجمل فى بلادى من سواها

والظلام، حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.

نريد أن نؤكد أن شعراً يخلو من «القضايا» ـ كبيرة كانت أم صغيرة ـ هو: لا شعر. لكن التجارب أو الموجات تتخالف فى زوايا النظر إلى القضية، وفى المعالجة الفنية لها، وفى المسافة التى تحدثنا عنها بين العين الرائية والموضوع المرئى. وليس من شك بالطبع، فى أنه حينما تختلف «معالجة» الموضوع، فإن الموضوع نفسه يصبح مختلفاً؛ لأن «كيفية» المعالجة ـ فى الفن خاصة ـ ليست مجرد زائدة جمالية أو إضافة مجانية، بل هى من صلب الموضوع ذاته.

و ـ إن الشعر الجديد لا يعلن العداء العدمى للمجاز فى ذاته من حيث هو مجاز، كما يفعل بعض الزملاء. ذلك أن ما ترفضه الحركة الشعرية الجديدة ليس هو المجاز فى ذاته، بل هو المجاز «القديم» المعد سلفا، الذى يستند فقط على البلاغة العربية التقليدية أو على الصورة الشائعة. إن المرفوض هو: النمط الجاهز للمجاز، الميت، سابق التجهيز. وتسعى الشعرية الجديدة إلى شق مجازات جديدة أو أنماط جديدة له، تنفى المجازات القديمة وتزيحها، تأسيساً على أن هذه الشعرية تدرك أن ألفاظ اللغة مجاز، وزاوية الالتقاط مجاز، والمشهد المنتقى مجاز، بل الحياة كلها مجاز كبير.

ومن ثم، فلا مهرب من المجاز، ولا حاجة بنا لهذا الهرب. إنما يتفارق الشعراء فى تفكيك المجاز المصروف من قبل على البطاقات الشعرية السائدة، فى سبيل مجازات متغيرة، متحركة، دائمة الانتفاء والوجود.

ز ـ التخلص من هوس كسر «التابوهات» (المحرمات) الشهيرة الجاهزة. فلقد استبد ذلك الهوس ببعض شعراء الحركة الشعرية الراهنة ـ لاسيما من أجيال الشباب ـ تحت ظن بأن التابوهات الجنسية أو الأخلاقية هى وحدها التابوهات الجديرة بالاختراق. وكان من نتيجة ذلك أن تحول هذا الهوس نفسه إلى «تابو» يتوجب تحطيمه. ولهذا، فإن النماذج الصحية فى شعر حركة التجريب الراهنة تصفى نفسها من ذلك الاكتظاظ المكتظ بالأعضاء التناسلية للرجل والمرأة، أو بالأسماء الصريحة للعلاقة الجسدية بينهما، لأن شعر هذه النماذج

الصحية يحطم «تابو» الرغبة الهستيرية فى تحطيم التابوهات، ولأنه شعر يدرك أن التابوهات الحقيقية ليست هى تلك التى يتصور البعض أنها جديرة بالهجوم.

هكذا: ليس للتابوهات موقع واحد وحيد، والوقوع فى ظن كهذا هو ـ من غير وعى ـ تسليم أو استسلام لما تصدره لنا السلطات، الثقافية والأخلاقية والسياسية، من مفاهيم معينة حول «المحرمات»، بهدف التعمية على المحرمات الحقيقية: السياسية والوجدانية والاجتماعية.

لنقرأ هذه القطعة من أمجد ناصر فى «سُرّ من رآك» لنرى كيف يخترق التابو دون أن يقع فى هستيريا الرغبة فى كسره كسرا صبيانيا:

المحارم
الكؤوس
المنافض
الثياب إذ منهكة
الفراش بليلاً
مطالع سيرة
لمنازلة النمر.

وهنا، يمكننا القول إن كل قصيدة جديدة، بحق، هى كسر لتابوهات عديدة.

والتجريب يعنى ـ ضمن ما يعنى ـ ألا شئ مقدس، أو أعلى من تناول الخبرة الشعرية، لكن بعض شعراء الحركة التجريبية المعاصرة، يزاول هذا المعنى مزاولة مفرطة تفقد هذا التجريب أصالته ومعناه، وربما مصداقه كذلك.

إن الاستغراق الزائد (بل المتزيد) فى كسر «التابو» الجنسى ـ كما سبق ـ وتحطيم سلطة «الأب» عند بعض هذه الصفوف الشعرية يدفع بها إلى المزلق الذى يتيح لخصوم التجريب أن يوجهوا لها ضربات قاسية، وتعطى لهؤلاء الخصوم المبررات القوية لسؤال من مثل: لماذا لم يفكر أحد من أبناء هذه الصفوف الشعرية فى كسر «تابو» السلطة السياسية، كما كان يفعل بعض الآباء الذين يرفضون وصايتهم ووجودهم؟ هل يتعلق الأمر باختيار «تابو» آمن لا يستوجب الاعتقال أو تهديد الحرية أو تهديد الحياة؟ وهل لا نكون، حينئذ، إزاء «براجماتية» جديدة؟

(٥)

حينما ظهر شعراء الموجة المتأخرة من حركة التجريب (فى عقدى الثمانينيات والتسعينيات) فى مصر والبلاد العربية، كان شعراء الموجة السابقة الذين ظهروا فى عقد السبعينيات (وقبلهم بالطبع أدونيس وسعدى يوسف ومحمود درويش ومطر وغيرهم من شعراء الحداثة العربية) قد حفروا فى الحياة الشعرية عدداً من القيم الجديدة الثائرة على السائد الشعرى والنقدى فى حياتنا الإبداعية، سواء فيما يتصل بطبيعة الشعر ودوره، أو علاقة الفن بالتغيير والواقع الاجتماعى، أو فيما يتصل بأهمية الشكل الفنى، وضرورة الابتعاد عن الزعيق السياسى الفج.

كانت بيانات جماعة «إضاءة ٧٧» قد أكدت أن «الشعر الصحيح يتضمن دائما الشعار الصحيح، لكن الشعار الصحيح لا يتضمن أبدا الشعر الصحيح»، معلنة أن «الشكل: هو مضمون»، بمعنى أن النص الشعرى ليس مقولة مقفلة ونهائية، بل هو مفتوح على الاحتمالات المتكثرة، انطلاقا من أنه ليس «مدلولا» وحيداً مغلقا، وإنما هو مجموعة متعانقة متوالدة من «الدوال»، التى يساهم القارئ فى إنتاج دلالاتها المتعانقة المتوالدة مساهمة أصيلة.

إن العالم لم يعد ـ وربما لم يكن ـ ثنائيا، بل هو معقد ومركب، ومن ثم فإن رؤية الشاعر المعاصر هى بالضرورة معقدة مركبة. هكذا كانت الأرض قد انحرثت بحق، وانكسرت سطوة المفاهيم الواقعية الضيقة التى سادت فى عقدى الخمسينيات والستينيات؛ أى إبان المرحلة أو الموجة الأولى من حركة التجريب العربية المعاصرة. وفى هذا المناخ بدأ شعراء الموجة المتأخرة عملهم وظهورهم الشعرى ليبنوا على ما أسسه جيل الموجة السابقة الوسيطة، سواء فى الموقف الفكرى أو فى الموقف الفنى.

وإذا كان جيل الموجة الوسيطة هو الجيل الذى بدأ وعيه يتفتح على الدقات الجنائزية لهزيمة ١٩٦٧، وبدأ إنتاجه الشعرى ينضج ويتبلور مع انتفاضة الطلاب (١٩٧٢ ـ ١٩٧٦) ومع ثورة الفقراء فى مصر (١٩٧٧) وزيارة السادات القدس وكامب ديفيد، فإن جيل هذه الموجة المتأخرة (فى عقدى الثمانينيات والتسعينيات) قد بدأ وعيه يتفتح على مفارقة نصف نصر نصف هزيمة أكتوبر ١٩٧٣، وعلى بوادر الانفتاح الاقتصادى (١٩٧٤) وفض الاشتباك وبداية الصلح مع إسرائيل (١٩٧٥)، وبدأ إنتاجه الشعرى يظهر مع حصار بيروت (١٩٨٢)، واستفحال الأزمة الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية بفعل الانفتاح الاقتصادى وما صحبه من انهيار ثقافى وعقلى وروحى، ومن استشراء التيارات الدينية المتطرفة وازدياد البطالة بين الخريجين، ثم ما تلا ذلك من تحول العالم ذلك التحول الكبير بسقوط الاتحاد السوفيتى ودول الكتلة الشرقية، وانفراد أمريكا بتسيير العالم كله (أو محاولتها ذلك) فيما اتخذ اسما رمزيا هو «النظام العالمى الجديد»، الذى حطم العراق وأتم تبعية الدول العربية جميعاً له، وسوّق نموذجه الباهر فى شتى مناحى الحياة.

فى هذا الضوء، نلاحظ أنه إذا كان جيل الموجة الوسيطة (الذى عاش طرفا من المرحلة الناصرية) قد خاض أزمة منحنى الانتقال المفاجئ من الاستقلال إلى التبعية، ومن الانتصارات المدوية إلى الهزائم المدوية، ومن الصعوبة إلى الانهيار: وطنيا وقوميا وذاتيا، ومن الحلم الوردى إلى الواقع الأسود، فإن جيلى الموجة المتأخرة لم يعيشا أبداً الطرف الأول من المنحنى، بل صعدا إلى الحياة وقد استقر كل شئ فى أحضان الخراب والهزيمة وانكسار الحلم الجميل. ومن هنا، تمركزت رؤيته حول هذا الضوء الشاحب، ليرى الحياة مضطربة مختلة، ليست جميلة ولا حالمة: لا مشروع قوميا نهضوياً ـ كما كان يقال ـ ولا مشروع فرديا يحقق الذات. فنهلت رؤيته من هذا المنبع المرير: الأحلام السوداء، والأشواق المجهضة، الدنيا العسيرة المفككة، انقلاب سلم القيم، ليتكون سياق كابوسى يمكن أن تقول فيه هدى حسين، إحدى شاعرات هذا التيار:

هكذا، كعادة الموتى

تنتابنى رغبة فى الاعتراف

والتقاط الصور الأخيرة من ملامح أصدقائى

الآن أذكر أننى أسعل وأبصق.

معدتى

تطحن الأكل بلا رحمة

وتخرجه منبوذا كمصابى

الجذام،

وأننى يعترينى الغضب حتى الثمالة،

ويسعدنى أن أتأمل الوجوه التى تعانى كثيرا

فى شرح مفهوم السعادة،

وأننى فى الطفولة

كنت أبول على نفسى.

إن أبناء هذين الجيلين ـ من هذه الموجة ـ هم الذين مشوا فى شوارع عواصمهم ليجدوها مكتظة بالإسرائيليين والأمريكيين وسائر الوجوه «المتعددة الجنسيات». وهو المشهد الذى جعل «الأجنبى» موضوعة مهمة من موضوعات الرؤية عندهم: من ناحية، بما يخلفه هذا الأجنبى من شعور المواطن بالهوان والقبح والاغتراب، حتى يصير النهار ظلاما ـ كما يقول منير فوزى ـ ونهوى إلى لجة نتوحد فى لونها ونصير سرابا، بينما الشاعر يبصرهم واقفين يحيطون من كل صوب بزوايا دمه، فيما وجوههم الأجنبية تكثر حتى تصير البلاد، وتكبر حتى تصير السواد. ومن ناحية ثانية، بما يخلفه هذا الأجنبى من توليد حلم بديل للانخلاع من هذا الوطن المريض.

(٦)

يحتل محمد عفيفى مطر مكانة متميزة فى الخريطة الشعرية العربية، وفى قلب التيارات الجديدة فى حركة التجريب الراهنة، بوصفه واحدا من رواد التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة، المدانة بالغرق فى «الذات» وبالابتعاد عن قضايا «الجماعة».

والمدهش أن نظرة فاحصة لشعر مطر كله تنفى نفياً قاطعا التهمة الشهيرة التى ألصقها به نقاد كثيرون، وهى الانعزال عن هموم الناس والانصراف إلى غموض متعال على آلام المجموع. ففى الوقت الذى كانت فيه قصائد عديدة غارقة فى هموم «الذات» المفرطة كان مطر يقول:

أبى ضَمَّ فُضلةَ العباءة

على منكبيه الهزيلين فاهتز تابوت قلبي

ونادى:

خذ السمسم المر

هذا رغيف الشعير تبلّغ به لقمة لقمة

كى تذوق الدماء التى أُشربتها السنابلُ

تذوّق به طعم لحمى الذى كان

يشويه صهد النهار المقاتل

تبلّغ به واحذر الأرض

دنياك دنيا الردى والمجاعة

ولا يقتصر دور مطر على الريادة الإبداعية، بل إنه ظل متواكباً مع كل جديد وتجريب. وهذا هو ما قصد إليه إبراهيم فتحى حينما وصف مطر بأنه «شاعر عابر للأجيال»؛ لأنه يقف مع كل جيل وكل تجربة جديدة فى قلب القلب.

ولاريب أنه يمكن للمتابع الذى يريد أن يرصد بعض معايب الحركة التجريبية المعاصرة، أن يأخذ على شعر مطر بعض الركون إلى التقليدية، وبعض العرق فى اللغة الكلاسيكية المهجورة، وبعض الرتابة الموسيقية. لكن هذا المتابع لابد، فى الوقت نفسه، أن يبلغ ذروة المتعة الفنية حينما يجد فى شعره ذلك التعدد الغنى فى التقنيات الفنية والتشكيلية والجمالية، وذلك لحرص الشديد على الرصد الشعرى لمفردات القرية المصرية وأساطيرها وتراثها المكتوب والشفاهى، مع تسجيل حار لعادات الفلاحة المصرية وطقوسها. ولعل إشارته المبكرة إلى رغيف الشعير والسمسم الرمزية التى مرت بنا توا ـ قد تطورت فنيا وفكريا، لتصل فى «فاصلة إيقاعات الرمل» إلى درجة عالية من السعة والتمكن، فى استدعائه لمحاصيل القرية:

وكانت فى فجاج الروح قافلة

وسبعة إخوة ماتوا صغارا

والتميمة فوق صدرى مشبعة من حبٍّ ما

حصدتْ يد الأعمام والأخوال:

جوهر حنطة، حرز من البرسيم، والرز المقشر،

كهرمان العدس، ولؤلؤ حبة سوداء،

والذرة الرفيعة، والتماع السمسم المبثوث.

وفى ذات يوم عصبى، قال بعضنا ـ بغرور الصبا والجمال ـ إن عفيفى مطر يكاد يشبه «خيل الحكومة العجوز» الذى لا ينتظر سوى رصاصة الرحمة. لكننا، اليوم، وبعد أن أدركنا مغزى وجود عفيفى مطر ـ وغيره من كبار الفاتحين: كسعدى يوسف ومحمود درويش وأدونيس وحجازى ـ فى قلب حركة التجريب المعاصرة، نثمّن هذا الوجود الحار، باعتباره شاعرا دفع ثمن الشهادة مرات: مرة بتهميش الحركة النقدية لإسهامه الكبير، ومرة بعدم وضعه على موجة من موجات الإيديولوجيات السيارة، يميناً ويسارا، ومرات كثيرة بإبعاده عن مكانته التى يستحق كأحد رموز الكتابة المتقدمة فى الشعر العربى الحديث.

صحيح أن اللحظة الشعرية قد تحركت قليلا ـ بفعل الموجات التالية فى حركة التجريب ـ عن متناول أصابع مطر، لكن الحقيقة الثابتة مع ذلك ـ أن لمطر دورا مرموقا فى حفر مسار شاق للتجريب والتجديد فى القصيدة العربية المعاصرة، حتى وإن حاصرته المؤسسات: مؤسسة السلطة ومؤسسة المعارضة. وهذا ما كان يدفعنى دائما إلى أن أهتف به كلما لقيته، مستعيرا جملته: «احتملْ غمة البرمكيين»!

(٧)

مشاكل التجريب كثيرة، ومن أبرزها أن بعض دوائره الجديدة تنطلق فيه من بعض التصورات المتطرفة، التى أظن أنها بحاجة إلى قليل من التقويم. وقد لمسنا مثل هذه التصورات فيما تقدمه، مثلا، المجلة الشعرية المصرية الشابة «الجراد» التى ذكرت فى افتتاحية أحد أعدادها أنها مجلة:

دعى القدرة على تحطيم كل الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة. يزعم المشاركون فيها أنهم لا يمثلون أية مذاهب أو تيارات سياسية، وأنهم يصدرون عن أنفسهم، كالجراد تماما، يأكلون يابس الشعر، ليفرزوا أخضر غير مستساغ من ذوى الذوق التقليدى.

فى غمرة العزة بالنفس يتجاهل أصحاب هذا الاعتقاد أنه لا يمكن تحطيم «كل» الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة، بهذا الإطلاق غير المشروط، وأننا إذا تصورنا ذلك فإنما نقع حينئذ فى طوباوية مثالية جديدة، كنا قد رفضناها فيما يتصل بإطلاقية البناء والنظام والثبات. وليس صعبا أن نعتبر رفض المذاهب السياسية نفسه نوعا آخر من «المذهبية» والتحزُّب، فى الجوهر العميق للموقف الرافض.

إن إنكار الإيديولوچيا بهذا اليقين الجامد هو نفسه إيديولوچيا أخرى، وإطار، ومذهب.

ومن هنا، فإنه ينبغى أن ننقذ أنفسنا من التورية المدمرة التى ينطوى عليها معنى «الجراد»: فالجراد ـ فى الواقع ـ يلتهم يابس الزرع وأخضره جميعا. وخشيتنا هى أن ينطبق هذا الفعل «الخرائبى» على الشعر كله، بأسره، فلا نتمكن من التفريق بين «أخضر الشعر السابق» الذى يتوجب علينا الحفاظ عليه وإدراك قيمته فى سياقه، وتمثله وتجاوزه فى آن، وبين «يابس الشعر» الميت، الذى انتهت مدة صلاحيته، والذى يتوجب علينا أن ننظف أرضنا الخصبة منه، بإطلاق الجراد عليه، وتطهير الذاكرة من ديدانه.

(٨)

«من أعماق ليل هذا الشجن المخنوق الأوار فى صدر القرية، نزح مع الشاعر من قريته فى صعيد مصر ناى أخرس الغناء، لم يكد ينشق لهاث المدينة فى أكتوبر ١٩٣٢، حتى هزجت ناره بهذه الأنغام التى حملتها أوراق «أغانى الكوخ» وطلعت بها للناس أول يوم من عام ١٩٣٥.

كانت هذه بعض سطور محمود حسن إسماعيل فى مقدمته للطبعة الثانية (يوليو ١٩٦٧) من ديوانه (أغانى الكوخ) الذى صدرت طبعته الأولى أول يناير ١٩٣٥ . فى هذه المقدمة يوضح الشاعر أن قصائد هذا الديوان الأول قد ظهرت:

فى مناخ شعرى أحول الروافد زائغ الدرب، يقبس بيد مما غبر من تراثه، ويخلس بالأخرى مما عبر من غير ذاته، ومن بينهما تحركت أقلام بريئة الإصغاء للقاء صوت جديد.

وقد كان (أغانى الكوخ)، بحق، صوتا جديدا فى عالم الشعر إبان ظهوره فى منتصف الثلاثينيات. ففى ذلك الوقت كانت الساحة الشعرية ـ فى مصر ـ قد خلت من «أميرها» أحمد شوقى (رحل ١٩٣٢)، بعد أن أتم مهمته الكبيرة: إحياء العمود التقليدى وإعادة الرونق والجزالة إلى «ديوان العرب» بعد عصور الانحطاط والتردى التى كانت مرت به ـ أو كما قيل. وهى المهمة التى كان قد بدأها محمود سامى البارودى منذ أوائل القرن، وتابعه فى أدائها ـ بمصر والوطن العربى ـ حافظ إبراهيم وخليل مطران ومعروف الرصافى وأحمد شوقى وصدقى الزهاوى، وغيرهم.

مع بدء العشرينيات نشأت جماعة «الديوان» ـ العقاد والمازنى وشكرى ـ التى ثارت (عبر بيانها الشهير وشتى كتاباتها النظرية وإبداعها الشعرى) على الإبداع التقليدى الذى قاده شوقى ونظراؤه فى الشعر. وما لبثت جماعة «أبوللو» أن قامت لتشكل مع جماعة «الديوان» جناحين كبيرين للتمرد الرومانسى الهادر على تقاليد الشعر القديمة فى مجمل الأجيال السابقة.

وكان محمود حسن إسماعيل ـ من بين هؤلاء ـ يتمتع بطاقة جبارة، وصفها محمد مندور، حينئذ، بأنها طاقة «حوشية وحشية».

وليس من ريب فى أن شعر محمود حسن إسماعيل شكل «الجسر» الواصل بين الحركة الرومانتيكية التقليدية السابقة حركة الشعر الحر التى نشأت فى أوائل الخمسينيات.

لهذا، فإن محمود حسن إسماعيل يمثل بالنسبة إلىّ ـ وربما إلى جيلى كله من شعراء الحداثة ـ أبا أساسيا من آباء تجربتنا الشعرية: بما حفلت به قصائده من اجتراءات لغوية وتجديدات صورية معجبة، وبما نضح به شعره من مخيلة جامحة مهتاجة، وبنزعته الجائرة إلى تصوير الريف المصرى وطبيعته، بطريقة تختلف عن نهج الرومانتيكيين السابقين فى تقمص الطبيعة وإسقاط الوجدان البشرى للشاعر على عناصرها الجامدة.

ولعله من المثير للانتباه أن نجد فى ديوانه الأول قصيدة بعنوان «ثورة الضفادع»، لا أظن أن شاعرا غيره، فى أيامه، كان يمكن أن يجترئ على خوض موضوعها. فمثل هذه الموضوعات لم تصبح من مواد الشعر إلا بعد ذلك، مع الحداثة وما بعدها. وهو ما يشى بروح متقدة متقدمة لدى الشاعر، الذى هو، بحق، «حلقة وصل» باهرة:

هاجها فى الليل صمتٌ غمرتْ
كلَّ نفس فيه آلامُ الشجون
وضفاف غارقات فى الثرى
حالمات بأسى الريف الحزين
نام فيها الموج، حتى خلتُها
خاصمت كل نسيم فى الدجون
وطريق أخرس ما همست
فى ثراه خطوات العابرين

(٩)

يشيع فى الحركة التجريبية الراهنة غرام واسع بفكرة «الكتابة عبر النوعية»، أو بالنصوص التى تتاخم كل نوع أدبى، ولا تنجز أى نوع منها إنجازا كاملا، تحت دعوى عبور التصانيف الأدبية الضيقة.

ولا ريب أن هذا الاتجاه ينهض على رؤية صحيحة، عصرية متطورة، لكنها ـ على صحتها وعصريتها وتطورها ـ لا تخلو من مخاطر. المؤكد أن الحياة الراهنة تتداخل، سواء فى طبقاتها الاجتماعية أو فى نظرياتها الفكرية، أو فى اتصالاتها الجغرافية والكونية، أو فى وظائفها الطبيعية والإنسانية. لكن ذلك كله لا ينفى أننا

سنظل فى حاجة إلى وسائل إجرائية تميز لنا الحدود - حتى لو صارت حدودا خفيفة - بين الفنون وبعضها بعضا، لأسباب عديدة؛ منها أن هذا التمييز سيسهم - فى البدء - فى سعى المبدع إلى تطوير النوع الذى يبدع فيه، على ضوء تاريخ هذا النوع وسياق تطوره، وإدراك شروطه الكيفية المختلفة. ومنها أن هذا التمييز سيساعد نقاد هذا النوع أو ذاك على تبيان ملامح جماله ومظاهر تفرده ومواطن إضافاته الفنية الخلاقة. ومنها، أخيرا، أن هذا التمييز سيعين المتلقى على الاستمتاع بالنوع الأدبى الذى يتلقاه، حينما يقارنه بالأنواع الأخرى وبنظراته فى مجاله، وبمدى استفادته من فن آخر، ضمن السياق الأساسى لكل فن.

هكذا، ينبغى أن نفرق بين التداخل والتشوش.

وتزداد هذه الحاجة إلى التمييز إلحاحا، حينما يكون التمييز مطلوبا من أجل ألا يكون ذلك التداخل ساترا ملونا يدارى العجز وقلة القدرة وضعف الموهبة عند بعض المنتسبين إلى الإبداع والتجريب. أى من أجل أن تظل لدينا القدرة على التفريق بين التراسل الصحى الناصع والتشوه، وتظل لدينا القدرة على التفريق بين القفز على الأنواع الأدبية وإخفاء اضمحلال الطاقة الخلاقة تحت رونق نظريات جذابة.

(١٠)

هل يمكن أن ننسى اللحظة التى قرأنا فيها «عامى السادس عشر»؟ كنا، فعلاً، فى عامنا السادس عشر، فاحتك السلك العارى بالسلك العارى، وكانت اللحظة المتوترة. ساعتها عرفنا أن فى الحياة شعرا مختلفا فى الحياة عن شعر ناجى ومطران والعقاد. وعرفنا أن الزمان تحرك:

أصدقائى

نحن قد نغفو قليلا

فإذا الساعة فى الميدان تمضى

بعدها بقليل، كان أحمد عبدالمعطى حجازى تعبيرا عن غرامنا الصامت، وعن لوعتنا بفقد الحب، وقسوة الحاجة إلى الآخر، حينما كنا نردد فى الطريق:

العاشقون فى الدجى الصافى

ذراعٌ فى ذراعْ

وكلمة لكلمة

وبسمة بلا انقطاع

إلا ذراعى لم يزل يهتز فى

ليل الضياع

وكلمتى

أخاف أن يمضى الصبا

ولا تذاع

أما حينما كتب قصيدتين كبيرتين فى رثاء عبدالناصر: الأولى «الرحلة ابتدأت» تعتبر ناصر قديسا لم يمت، والثانية «مرثية للعمر الجميل» تقسم نقدا لاذعا للذات وللزعيم وللتجربة كلها، حينما حدث ذلك ارتفع الشاعر فى قلوبنا كالطائر الحر لأنه بلغ من الصدق مبلغا جعله يضم القصيدتين فى ديوان واحد.

وحينما دعا الثورة العربية إلى العودة من باريس بدلا من تسكعها فى الطرقات، مع تركه الهلاك هناك تحت الرذاذ الدفىء، أدركنا أن الأزمة فى ذروتها المجرمة.

ربما اختلفنا معه، لكنه احتضننا وربما زعم بعضنا أننا تجاوزنا تجربة الشعر الحر كلها إلى آفاق جديدة (ولا ريب أن موجات التجريب قد تخطت هذا التجاوز) لكنه ابتسم وربت وعطف: لأنه يعلم أن أحدا منا ليس فى استطاعته أن ينكر أن أقدامه تقف فى أرض كان حجازى من كبار حراثها وسقاتها، وأن أحدا منا لا يمكن أن ينسى:

عيناكِ

يا لكلمتين لم تقالا أبدا

خانهما التعبير حتى ظلتا كما هما

راهبتين تلبسان الأسودا

تنتظران ليلة العرس

سدى

ولقد بلغ من تأثير هذه السطور فيما بعد فىّ أن كتبت مؤخرا قطعة، أقول فيها:

أريد أن أكتب شعرا لعينيك شريطة أن

أتفوق فيه على تشبيههما بغابتى نخيل ساعة

السَّحر، وألا أكرر أنهما خانهما التعبير حتى

ظلتا كما هما، علاوة على ألا أسير فيه على

هدى عيون إلزا.

ولعلى ألفت النظر إلى أن رغبة الابتعاد عن سطور الرجل الرائد ـ أو عن الوصف الذى تحتويه ـ إنما يفصح، بطريقة الإثبات بالنفى، عن محبة غامرة لهذه الشاعرية، منذ اللحظات التى كان فيها وعينا الشعرى يبدأ خطواته الوليدة.

(١١)

(كتاب الحب) لمحمد بنيس عن تقاطعات فى ضيافة (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسى، وهو رحلة تتصاحب فيها أشواق أعمال أخرى تتقدمها (مصارع العشاق) للشيخ السراج و(الروض العاطر فى نزهة الخاطر) للشيخ النفزاوى و(ديوان الصبابة) لابن أبى حجلة و(الأغانى) لأبى فرج الأصبهانى.

فى مقدمته المركزة للديوان يقول أدونيس: «نشوة اللون، نشوة الكلمة، وبينهما وفيهما انخطاف الجسد».

يعمد بنيس فى كتاب حبه إلى أمرين: الأول هو إعادة صياغة بعض الحالات أو القصص التى حكاها ابن حزم، بطريقة شعرية، تتراوح بين الوزن والتقفية والنثر. والثانى هو إيراد بعض الأبيات أو العبارات المأثورة لمجهولين من الأعراب، أو لمشهورين من الشعراء والبلغاء، ليدخلها ضمن نصوصه بطرق متنوعة. وهو جهد يدل دلالة ناصعة على سمة أساسية من سمات التجريب فى القصيدة العربية المعاصرة، وهى التواصل الرفيع بين القديم والحديث، دحضا لفكرة: الماضى خلاء وفقر لمجرد كونه ماضياً، وتقويما لنظرية: كل قديم سبّة.

كما يقدم قرينة ناجحة على أن «القطيعة» المعرفية الصحيحة هى تلك التى تتضمن «التواصل» فيما هى تمارس «الانقطاع»، وهى فى (كتاب الحب) تتم من خلال إعادة صياغة القديم صياغة معاصرة فنيا وفكريا معا. وهنا، نكتشف ضرورة مثل هذه المغامرة: وضع بعض الأعمال التراثية فى سياق عصرى أخاذ. أما مدى توفيق هذه الصياغة الدقيقة بين القدم والحداثة، فى إنتاج عمل جديد مختلف، فلعله يحتاج جهدا تطبيقيا ممحصا.

على أن أخطر ما يوضحه (كتاب الحب) هو أن تراثنا حافل بالرؤى التى تنطلق من المعرفة عن طريق الجسد، أو بتعبير هذه الأيام «إيديولوچيا الجسد». وهو ما يساهم فى أن يكشف لنا الآباء الغابرين لتيمة «الجسد» فى كتابة التجريب المعاصرة.

(١٢)

يعد (لا نيل إلا النيل)، ديوان حسن طلب الأخير، علامة على عمل الشاعر كله، لأنه يقدم ما يشبه «بانوراما» خبرة الشاعر الفنية والفكرية، التى تتجلى فيها ملامحه بوضوح: الموسيقى الهادرة، القافية الطاغية الوفيرة، اللعب اللغوى والحروفى بالصوتيات والجناسات الكاملة والناقصة، ابتداع أبيات شعرية عمودية تتخلل بنية النص (أبيات مؤلفة فى الأغلب من الشاعر، والقليل منها مقتطف). الميل إلى اللغة المتينة الجليلة (القاموسية أحيانا)، واستخدام النثر متقاطعا مع البنية الموسيقية الخليلية العامة.

نعرف أنه قد شاع عن حركة التجريب الراهنة اتهامات عديدة، كان من أهمها اتهامان: الأول يتعلق بالغموض والتعالى عن قضايا الواقع الساخنة (كما مر بنا فى غير موضع). والثانى يتعلق بالاستغراق فى المرجعية «العربية» وتجاهل المرجعية المصرية الخصوصية.

وأحسب أن (لا نيل إلا النيل) ـ مثله مثل العديد من الدواوين الجديدة ـ يشكل درءاً جليا لهاتين التهمتين معا: فى مسألة الغموض يمكننا من التأكيد ـ من الناحية النظرية ـ أن معظم شعر الحداثة ليس غامضا كما يدعى المدعون، وأن جوهر المشكل هو أن الطريقة التقليدية للتلقى ـ سواء لدى النقاد أو القراء ـ تباعد بين النص ومستقبليه. وفى حين تغيرت الذائقة الشعرية وتطورت الطرائق التعبيرية ظلت الذائقة النقدية والطرائق الاستقبالية على حالهما القديم.

فإذا تجاوزنا الناحية النظرية، وتفحصنا الديوان كله، نجد قصائده كلها مشغولة بقضايا الواقع الحى بوضوح وصراحة (وبنبرة خطابية فى بعض المواضع). ويكفينا أن نلقى نظرة عابرة على القصائد لنشهد هموم الوطن طافحة حاضرة، فها هو يثير قضية العدل الاجتماعى حينما يقول:

هل ينقع النيل صدى؟

هل يستمر الليل فى طهو المجاعة؟

وها هو يرفض الاستبداد (رفضا يكاد يكون عدميا) مشيرا إلى غربة الإنسان فى وطنه، حينما ينهار العقد الاجتماعى بين المواطن والنظام السياسى:

أقسمت بمائك يا نيل

بكل حرام مسكر

ألا أدع القطرة منك تبل فمى

ما بقى الأجلاف على الأكتاف

وما حكم العسكر

وها هو يدين الإرهاب السياسى والفكرى والدينى، داعيا إلى التسامح (الاجتماعى والفكرى والإنسانى) الذى ميز المجتمع المصرى على مر العصور:

نحن الناجون من العار

نيليون جنوبيون

بناة مساجد

نوبيون أطباء ونحاتون

دقهليون رواة قصائد

من حوليات مدينتنا

غارة رمسيس وطرد العبرانيين

شماليون دعاة مدارس

مخترعون رعاة كنائس

ساسة أمصار

أما فيما يتصل بمسألة «المرجعية»، فإن بإمكاننا أن نتساءل من الأصل عما إذا كان ثمة تفضيل مسبق أو تمييز مبدئى ـ قبل النص نفسه ـ لمرجعية بذاتها عن مرجعية أخرى؟ وهل هناك مصدرية مطلوبة لذاتها ـ أو لشرف طبيعى خلقى فيها ـ قبل النص نفسه؟

المؤكد أن المرجعية المصرية ليست دليلا فى ذاتها على الشعرية المتجاوزة، وأن المرجعية العربية فى ذاتها ليست دليلا على الشعرية التقليدية الراكدة. فالمناط الوحيد للشعرية فى كل ذلك هو الشعر نفسه. وعلى أية حال، فإن ديوان حسن طلب هو «خطاب مصرى» طويل يقيم قصائده على بطل أساسى هو «النيل»، حتى لتبدو النصوص جميعا سيرة النيل وحوارا معه، ونضالا ضده وبه ومعه. والحق أن «تيمة» النيل عند طلب ليست مقصورة على (لا نيل إلا النيل) بل إنها مبثوثة فى عمله السابق كله، خاصة ديوانه (أزل النار فى أبد النور). على أن خبرة الشاعر الكبيرة وسليقته السليمة جعلتاه لا يضع هذه «التيمة المصرية» فى معارضة حديدية مع «التيمة العربية»، كما يفعل بعض المدفين بالخصوصية المصرية المفرطة، بل يضعها فى تضافر متين ونسيج متواشج.

والحق، كذلك، أن كثيرا من شعراء الحداثة قد بلغوا أوجاً ينبغى عليهم فيه التحول إلى دورب جديدة. ولعل ذلك هو ما يجعل نفرا من المتابعين يرى أن بعض شعراء الحداثة قد وصل إلى مأزق مكتمل، بعد أن شكلوا ـ أو كادوا ـ «مؤسسة» شعرية راسخة، وجسّدوا ـ أو كادوا ـ «سلطة» جديدة. وقد صار عليهم من ثم أو يغيّروا أن يغيّروا.

ولقد جاء (لا نيل إلا النيل) ـ فى هذا السياق ـ تتويجا لوجهة وختاما لطريقة، عند شاعره. إن تجربة حسن طلب ـ مثل تجارب زملاء له كثيرين ـ قد وصلت مع هذا الديوان (ومن قبله «آية جيم») إلى نقطة ذروة مكتفية تتطلب البحث عن سبيل طازج لم يطرق. فالواضح أن الدائرة التى جسدت شعر طلب فى المرحلة السابقة قد أشبعت واستنفدت أغراضها وقطعت شوطا باذخا فى تجليها، بحيث باتت الحاجة ماسة إلى شق مجرى مغاير، حتى لا يقع الشاعر فى «النمذجة» التى كان عمله وعمل زملائه ـ فى البداية ـ هادفا إلى نفيها وعدم الاستسلام لأقفاصها، حتى لو كانت هذه الأقفاص من ذهب!

(١٣)

يرى بعض المهتمين بحركة التجريب العربية المعاصرة أن الثورة الشعرية الأولى التى شهدها تاريخ الشعر العربى الحديث هى ثورة الرومانتيكية العربية (المهجر وأبوللو والديوان)، حيث طرحت مضمونا شعريا جديدا للمرة الأولى فى تاريخ الشعر العربى على مدى قرون عديدة، عندما أصبحت «الذات» مركز الإبداع الجديد ممتزجة بالطبيعة وبالكون والمجتمع من خلال رافديها الأساسيين: العاطفى والوطنى (أمجد ريان «الفعل الشعرى» العدد الثانى/ ١٩٩٣).

والحق أن هذا الرأى يفتقر إلى الصواب. ذلك أن الثورة الشعرية الأولى فى تاريخ الشعر العربى الحديث كانت هى ثورة الشعر الحر (أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات)، إذ ظل العمود الشعرى التقليدى سائدا ثابتا حتى كسرته ثورة الشعر الحر. وإذا كان بعض المضامين الشعرية قد تغير عند المهجريين والديوان وأبوللو، فقد ظل شكل العمود الشعرى قائما كما هو. ونحن نعرف أن المضامين الشعرية الجديدة تختار أشكالها الجديدة. وما لم تختر المضامين الجديدة أشكالها الجديدة يظل التغيير أو التجديد منقوصا غير مكتمل.

إن تغير المضامين وحدها لا يصنع تغييرا كاملا، فلقد سبق أن دخلت على الشعر العربى مضامين جديدة فى فترات مختلفة كثيرة، لكن التغير الجذرى لم يكتمل إلا حينما تطابق تغير المضمون مع تغير الشكل؛ أى حينما صعدت حركة الشعر الحر.

ويتطرف البعض الآخر من أهل موجة التجريب المعاصرة فيرى أن تجربة ما سمى بشعر السبعينيات هى الثورة الثانية فى تاريخ الشعر العربى الحديث. وهو تطرف لا يقل خطرا عن سابقه.

والواقع أنه إذا كانت موجة الشعر الحر هى أول هزة جذرية فى عمود الشعر العربى التقليدى، فإن ذلك معناه أننا مازلنا نعيش ـ بصفة عامة ـ فى الإطار الأوسع لهذه الهزة الجذرية، حتى وإن كنا ـ كشعراء الموجة الوسيطة من حركة التجريب ـ قد بدأنا، فى أواخر السبعينيات، طورا متقدما من أطوارها، يضيف إلى إنجازات رواد موجة الشعر الحر نقلات فنية وفكرية ملحوظة.

إن القوس الذى فتحته تجربة الشعر الحر لم يغلق بعد. فالألوان فيه تتعدد وتتقلب وتتجدد بدرجات متباينة. وهو لن يغلق إلا إذا انتقلت بنا مرحلة تاريخية جذرية كبرى أخرى (اجتماعية وسياسية وحضارية) عن هذا

الأفق. وعلى هذا الضوء، يمكن أن نرى الموجة المتأخرة من حركة التجريب (وهي التي صعدت في الثمانينيات والتسعينيات) بوصفها امتدادا لخطوط وخيوط في شعر الموجات السابقة. كما يمكن أن نوقن أن الشعر عديد وكثير، ليس له باب واحد وحيد، وهو يأتي من منابع جمة. وعلى حركة التجريب الراهنة كلها ـ بموجاتها المتنوعة ـ أن تحذر من الوقوع في «دوجما» الاعتقاد بأن الشعر الحق يأتي من مصدر وحيد. لقد كان التقليديون ينطلقون ـ في مواجهة التجديد ـ من مثل هذا الاعتقاد الجامد بأن الشعر يأتي من نبع واحد (هو نبعهم القديم)، وكان المجددون ـ والأبداليون ـ يقاومون هذا الاعتقاد لما يحفل به من واحدية واستبداد. ولا ينبغي أن يقع التجديديون اليوم في هذا المحذور القاتل نفسه: الواحدية!

إن قوس التجريب غني بالألوان، لأنه: قوس قزح.

(١٤)

يا زملائي الشعراء :

فلنحذر جريمة قتل الأب

فلنحذر نفي الآخر ، ففي نفيه نفي لنا .

الشعر عديد وكثير

يا زملائي :

لستَ عليهم بمسيطر .



ملف
سعد الله ونوس

مشروع ونوس الثقافى/ الوطنى

أحمد سخسوخ*

لم يكن سعد الله ونّوس كاتبًا مسرحيًا أو ناقدًا، أو حتى منظرًا، ولكنه كان صاحب مشروع ثقافى / وطنى كبير، فهو مواطن عربى يعمل بالفكر والأدب والثقافة والسياسة، وينتمى إلى الجيل الراديكالى الذى لايساوم، وهو مثقف ثائر ومبدع لايؤمن بالمسلمات ولايستقر على ما توصل إليه، ولكنه يثور حتى على ما يتبناه. إنه صاحب مشروع ثقافى لم يكتمل إلا لحظة رحيله، فمسرحيته تنفتح صورته كاملة، وهو الذى كان يسعى إلى التعبير الثورى بكل أدواته التى كان يمتلكها.

وكانت مبررات ظهور مشروع ونوس الثقافى لديه نتيجة لتدهور الوضع السياسى والعربى وتطور أجهزة القمع، حيث وجد المثقف العربى نفسه ضائعاً مرتبكاً أمام التحولات الجديدة، مما أدى إلى فقد مشروعه القومى، وهو الآن بلا «بوصلة». وقد أتاح انهيار هذا المشروع لونوس ولأبناء جيله القيام بمراجعة جادة وأصيلة. ويربط ونّوس انهيار المشروع الثقافى/ القومى بانهيار كل القوى السياسية الوطنية التى كانت تسند المشروع وتستند إليه. وكان ونوس يرى أن الأمل والحل الوحيد هو أن يجد المثقف العربى من جديد مشروعاً تاريخيًا يستند إلى أرضية واقعية، ويتمثل ذلك فى محاولة إحياء الروح الديمقراطية فى الحوار والإسهام فى وضع أسس عقلانية وتنويرية وتحمل النقد الذاتى، ويكون المشروع بهذا جليلاً وكافياً فى هذه الفترة التاريخية، وقد يبدو المشروع أقل من المشاريع الماضية التى كانت تعنى الوحدة والدولة العصرية وتحرير فلسطين وانتصار الاشتراكية، ولكنه أكثر عمقاً وفعالية على المدى التاريخى(١)، وصولاً إلى معرفة الذات بشكل أفضل عن طريق العمل الثقافى الهادئ وإحياء التراث والمراجعة، ويقول ونوس فى ذلك:

كان مشروعنا أن نساجل الواقع، وأن نسترد إنجازات الفكر النهضوى وندرجها فى مسار

---

* أستاذ مساعد بأكاديمية الفنون، القاهرة.

تاريخى بعد أن قطعتها الانقلابات والبيانات والرقم(١) وبرامج الأحزاب التى جبّت ما قبلها حتى تكسب مشروعية البداية والمعجزة، وكنا نظن أن أحوج ما نحتاجه الآن هو العمل الثقافى الهادئ الذى ينطوى على الإحياء والحوار والمراجعة» (٢).

لم يكن ونّوس يؤمن بالدور القيادى الحاسم للمثقفين، كما لم يكن مؤمنا بأن الأدب يفجر ثورة، وفى الوقت نفسه كان يرفض أن تتحول الثقافة إلى مجرد امتياز متعال، ولا أن تصبح نشاطاً مجانياً بعيداً عن حركة المجتمع، إذ تتحول فى الحالة الأولى إلى أداة من أدوات القمع، وتصبح فى الحالة الثانية واحدة من أدوات التخدير. وبذلك فهو يدعو إلى المثقف الذى يمارس ثقافته، إذ تعنى هذه الممارسة ثقافته وتصوبها، وهو يرجع تمزق المثقف العربى إلى ظاهرة الانفصال بين الفكر والعمل.

كان ونوس يرى أن مسؤولية الكاتب عما يكتبه جسيمة، وكان يهاجم بضراوة هؤلاء الذين يقدمون للقراء معلومات غير دقيقة. ففى مقال له بعنوان: «ثقافة الـ عن.. وعن.. وعن» يذكر حادثة لأحد الكتاب الذين تناولوا مقالاً مسطحًا عن «جيمس جويس» وهو لايعرف أية لغة أجنبية، وهو مقال اعتمد فيه الكاتب على مقالين آخرين عن الموضوع نفسه. وقد أثارته السطحية التى كُتب بها المقال، فكتب يقول:

> مما لاشك فيه أن عدم احترام الكاتب لمادته، واستهتاره فى تقصى جوانبها، والتدقيق فى معطياتها، لايشف فقط عن خواء هذا الكاتب ورخص علاقته بالكلمة، عن تنطعه وكسله العقلى، بل يتجاوز ذلك إلى تأثيرات سلبية على جمهور القراء وعلى البيئة التى يمارس فيها الكاتب نشاطه (...) هناك كتاب يغشّوننا، ويغرسون فى أذهاننا أرباع حقائق وجملاً إنشائية ومعلومات غير موثوقة، وبالتالى فإنهم يكونون، وبأصابع لا ترتعش، جيلاً من السطحيين ومن الرؤوس التى تطن بالفراغ، وتعوزها الثقافة العميقة السليمة.. غش صريح، لا تظلل وقاحته أقنعة أو ألوان.. ويكشف عن عدم إحساس هؤلاء الكتاب بأية مسؤولية تجاه القارئ وتجاه مجتمعهم(٣).

ويتضح موقف ونّوس أكثر فى مقالة له بعنوان «الأدب بلا قول» حين يتعرض لافتتاحية رشاد رشدى بمناسبة صدور العدد الأول من مجلة «الجديد» التى يطرح فيها الأخير رؤيته عن الإبداع الأدبى ويفصله عن الواقع باعتباره يترفع عليه ويعلو فوقه. ويعتبر ونوس موقف رشاد رشدى موقفاً مضللاً يزيد التجربة الثقافية تفككا وانحلالاً:

> فهو يرمى أولاً إلى عزل الأدب عن الواقع بحيث لا تنشأ أية صلة حية بينهما. الواقع يسير فى مجراه. له قوانينه «الوضعية»، ومواصفاته «المبتذلة»، والأدب تجربة فوقية تبتدع واقعها، تنسجه من الوهم والصورة الذهنية، ثم تنظمه وفق قوانين سامية لايمكن قياسها بمنطق الحاجات الاجتماعية أو بمنطق البشر العاديين الذين يزحمون الشوارع والبيوت والبرارى.
>
> وعندما ينفتح الأدب على تيارات العالم الخارجى، أو على صراعات التاريخ وأحداثه اليومية المدوخة، يسقط فى التفاهة والفساد. وهذا معناه ببساطة أن تتخلى كل تجربة أدبية عن بعديها الزمانى والمكانى، وأن تنبذ الحوار مع البيئة التى تعيش فيها، فلا تضىء خوافيها، ولا تكترث بمشكلاتها، عليها أن تنمو فى الفراغ بلا أرض ولا تاريخ. أن تتجاهل مايدور حولها، وأن تنغلق على الأحداث والتحولات، تستقى مادتها من الخيال والأوهام فحسب(٤).

ويعلق ونوس على مفهوم رشاد رشدى بأنه مفهوم يؤدى إلى تجريد الأدب وتفريغه من كل فعالية جادة. وإذا كان هذا الأدب يعبر عن المرحلة الحالية فى العالم، فإنه حين يرتبط بواقعنا ومجتمعنا لايكون إلا محاولة فارغة ومضللة(٥).

لقد كان ونوس فى فترة السبعينيات مؤمنا بقدرة الأدب على تغيير الحياة، وكان يرفض أن يدير النشاط الثقافى ظهره للأحداث التى يمر بها المجتمع؛ إذ يؤدى ذلك إلى تضليل مركب، فيعنى هذا إلهاء القارئ عن المشاكل الحقيقية التى تعصف به، حيث تتحول الثقافة هنا إلى مخدر يغيب وعى الناس عما يحدث فى الواقع الموضوعى

> إن الثقافة هنا، وبالحدود التى تؤثر فيها، تتحول إلى مخدر يهدهد القارئ، ويرخى على عينيه غشاوة مريحة. إنها تملأ المسافة بين قدميه والهاوية بغيمة زائفة من الضحك والضوضاء، وتهيؤه لسقوط مباغت وأعمى(٦).

ولم يكن ونّوس يرتبط بأحداث مجتمعه الذى جاء منه فقط، وهو سوريا، وإنما كان يرتبط بأحداث العالم العربى عامة، وكان يرى فى مصر أم العروبة. فالوطن العربى كان ساحة:

> تتصادم فوقها الاتجاهات وتتوالى عليها الأحداث الصاخبة. فى الفترة التى تم فيها الانفصال وتكرّس، وبدأت تعود من اليمن جثث الجنود المصريين. فترة احتدام التحولات الاجتماعية، وتفتت الصف الوطنى، والمخاض الذى لايلد إلا الانقسامات والنكسات فى الفترة التى كانت تختمر فيها بين طيات الواقع هزيمة ١٩٦٧، عرف المناخ الثقافى فى مصر طفرة ورَميّة هائلة. آنذاك بدت لنا تلك الطفرة مذهلة: فلم نستطع مقاومة تأثيرها أو نقد دلالتها. كان علينا أن ننتظر هزيمة حزيران حتى نصحو، وندرك إلى أى حد خانتنا ثقافتنا
>
> لقد اكتظت تلك الفترة بالندوات والمحاورات المطروحة. مجلات متخصصة، وصفحات يومية، وملاحق أسبوعية، وكلها متحمسة حتى الاختناق بالثقافة، ولكن ما هى الموضوعات التى كانت تغذى هذا النشاط الثقافى المحموم؟ إنها موضوعات اللامعقول، والعلاقة الإيقاعية بين الغموض والتقدم الحضارى، وآخر ماكتبه يونيسكو وبيكت، وهل أرسطو كاتب مسرحى أم لا! وهل الشعر الحديث شعر أم نثر! والمسألة الالتباسية عن مسرحية «الهواء الأسود» أهى لدورينمات أم لكاتب مصرى. أهى عن مسرح اللامعقول أم اللامعقول، ومعاناة الإنسان الآلى، وغربة الفرد الصناعية، وجحيم الآخرين(٧).

ولم يطلق ونّوس هذا على الإطلاق، وإنما تحدث عن الاستثناءات الجادة، ولكنها فى النهاية استثناءات. إذ كان يؤلمه مايصير إليه العالم العربى فى كل مكان. وفى هذه الأمثلة يكشف ونوس مدى الافتراق بين الثقافة والواقع ومدى تضليل الثقافة للإنسان العربى فى فترات الأزمة هذه، التى كشفت عنها ٥ حزيران.

لقد كان ونّوس يرفض التعامل مع الثقافة بمعزل عن أحداث الواقع، ذلك أن هذا النوع من الثقافة يفقد تاريخيته، بمعنى أنها تقفز خارج سياق حركة الواقع، وتتحول بذلك إلى نشاط متعال، بشكل تجريدى.

وفى نهاية السبعينيات، تفتتت أحلام ونوس من بين يديه بسبب التحولات الفاجرة على مستوى العالم العربى، التى لم يكن قد هيأ نفسه لها بعد، فضاع منه مشروعه الذى ظل يحلم به، فأدى به هذا إلى صمت مطبق استمر ثلاث عشرة سنة. وكما يقول، كانت فترة ضرورية لمراجعة الذات:

> أعتقد أن فترة الصمت كانت ضرورية أو لا يمكن تفاديها.. إنها مراجعة للذات، وبالتالى لوضع جيل من المثقفين بسّطوا التاريخ فى فورة حماستهم وتعجلهم فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات التى يبدو تحقيقها مرهوناً بكفاية النضال والوقت.. لكن التايخ ثأر من هذه المحاولات التبسيطية، وتابع مجراه الدامى، فتركنا عراة مع شعاراتنا الممزقة والمهترئة(٨).

ثم يطرح ونّوس سؤالاً عن أسباب وقوعه فى هذا الفخ التبسيطى، كأنه يبنى مشاريعه خارج سياق التاريخ، فيلقى بالمسؤولية على نفسه وجيله، ذلك أنهم لم يتعمقوا فى رؤية الواقع وفى رؤية القوى المتصارعة التى تشكل الواقع، إذ كانوا

يعتقدون أن التحول الإيجابي سوف يحدث لا محالة، وأنهم لم يواجهوا الفكر السلفي وبنية السلطة بقدر كاف، إذ كانوا يعتقدون أن هذا الفكر سينحل طبيعيًا، ومن هنا كان اضطرابه، وكثير من أبناء جيله، حينما صعد الفكر السلفي وأمسك بزمام الأمور، مما أدى إلى تراجع الكثير منهم عن الفكر المادي لينضموا إلى الفكر السلفي فبدا المشهد الثقافي، «وكأنه فوضى كرنفالية»[٩].

ويرى ونّوس أن البرجوازية بشقيها القومي والتقدمي بمقولاتها الجاهزة وشعاراتها البراقة، قد أوقفت حركة التنوير في الثقافة العربية التي بدأت في ثلاثينيات هذا القرن، وأربعينياته ، وأن الجهد الذي قام به طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى وغيرهم، كان فرصة طيبة لفهم تراثنا باعتباره تاريخًا وليس تميمة مقدسة نطرد بها الأرواح الشريرة، وبذلك لم تتضح هذه الحركة؛ لأن البرجوازية الصغيرة التي تسلمت السلطة أحلت الشعارات البراقة والجاهزة محل التحليل العلمي للواقع.. إن أحدًا لم:

> يواجه التراث على أنه صيرورة تاريخية، وإن مسئوليتنا لا تكمن في تمجيده أو في إحياء بعض جوانبه، أو في رفضه، وإنما في كتابة الصيرورة ووعيها، وتعميق دلالتها التاريخية[١٠].

وما كان يعنيه ونّوس هو أن يكتب التاريخ بصورة علمية متحررة من القداسة الدينية، فنحن بحاجة ماسة إلى مثل هذا التاريخ الذي يكتب بطريقة علمية وعلمانية.

ويقر ونوس بأن مستقبلنا لا يكمن في ماضينا، ويهاجم الدعاوي التي تردنا إلى الماضي لأنها تقوم بعزلنا عن منجزات الفكر الإنساني وتمنعنا من التقدم.

إنه يرى أننا قد فقدنا المشروع، بمعنى أن التحولات العنيفة التي بدأت تتوالى على واقعنا «قد وصلت بنا إلى لحظة العري»، حيث تهاوى المشروع القومي، وتهاوت الديمقراطية. ولذا،كان ونوس يرى أن الكاتب الذي يفقد إيمانه النسبي بأنه قادر على التغيير:

> يفقد الدافع للكتابة، وينبغي ألا ننسى أنني واحد من جيل الكتاب، أخطأوا خطأ فاحشًا، حين ربطوا، وبشكل عضوي، بين فعاليتهم الإبداعية، وفعاليتهم السياسية.[١١]

ويؤكد ونوس أنها ليست دعوة إلى الفصل بين السياسي والثقافي، ولكنها «دعوة للنظر إلى الثقافة من خلال خصوصيتها وفك ارتباطها مع التكتيكات السياسية اليومية والسياسات الحزبية الضيقة»[١٢] . هو بذلك يرى من منظور ديالكيتكي أن الثقافة لها خصوصيتها وأن السياسة لها خصوصيتها أيضا، ولكن هناك علائق جدلية مركبة تربط كلاً منهما بالأخرى، تؤثر فيها وتتأثر بها، وهو بذلك يربط بين النشاط الثقافي والسياسة والاجتماع:

> استحالة الحديث عن تاريخ مستقل للنشاط الفكري أو عن تطور خاص به، لأن حركة تاريخ الفن أو الفكر تتلازم مع الحركة الاجتماعية ولايمكن تفسيرها ولاتحليلها إلا في ضوء هذه الحركة نفسها[١٣].

ويرى ونّوس أن الفكر الأوروبي البرجوازي إنما كان يحاول نشر أفكار مضادة في عزل الأدب عن السياسة حتى لا يتم تنوير الجماهير وتثويرهم ضد مصالح البرجوازية، إذ إنه يرد على قول الكاتب «جوليان جرين»: «إني أكره السياسة» بقوله:

> مثل هذا التصريح واضح الدلالة طبعًا فهو يعكس الفكر الذي تريد الأنظمة البرجوازية تعميمه. فكر يقوم على عزل الأدب عن السياسة، لأنه يريد عزل الناس عن التفكير بأوضاعهم وتبني مصيرهم. والأدب والفن كلاهما يستطيع القيام بدور مهم وأساسي في إضاءة الشرط الإنساني والتحريض على تغيير الظروف السائدة[١٤].

فالسياسة قدر لايستطيع أن يتجاهله مثقف ينتمي إلى مجتمع ما.

إن أفضل ما يُشخص إحساس وموقف ونوس كاتبًا هو ما قاله عن الأديب في البلاد المتخلفة، وبالطبع ينطبق هذا القول على ونّوس نفسه، وربما كان هذا سبب توقفه عن الكتابة لمدة ثلاث عشرة سنة يعيد فيها حساباته ثانية، فهو يصف الأديب في البلاد المتخلفة بقوله:إنه أديب:

يرهقه الإحساس بأنه هامشي، وأن كلماته تضيع، وتندرج فى روتين حياة يومية قاحلة، وعندما بدأ الكتابة كان مسرفًا فى الحكم. لقد ظن أن كلماته حين تنشر ستغير أوضاعًا، وتبدل ناسًا، ستدوى، وتؤثر ويمتد صداها بعيدًا فى الحاضر والمستقبل. ولكن ها هو بعد أن نشر ونشر بعد أن أصدر كتابًا وكتبًا، يكتشف أن أحلامه لا تختلف عن الأوهام، وأن دوره محدود (...) اكتشاف مخيب يبدد طمأنينته، ويهز تماسكه الداخلى. فما يفعله، إذن، أقل أهمية مما تخيل، والدائرة التى يشغلها فى مجتمعه أضيق من أن ترضى طموحه، أو تحفظ له ثقته بنفسه.. لقد خدع (...) وربما تفاقم لديه الإحساس بالعجز إلى حد التوقف نهائيًا عن الكتابة(١٥).

وربما ماذكره بعض من هذه الأسباب التى دفعته إلى التوقف عن الإمساك بالقلم. وفى واقع متخلف كهذا يدفع الأديب إلى اتخاذ أحد المواقف التالية. فإما أن يواجه واقعه بالمثل؛ أى يصبح لا مباليًا فيفقد دوافعه للكتابة، وربما يتوقف تمامًا عن الكتابة، وربما تجرفه دوافع أخرى لتوظيف الكتابة للإثراء فيكتب للسينما والمسرح والتلفزيون، ويكتب المقال والمسلسل الإذاعى، ويكتب سيلاً من الأعمال التافهة والمخدرة، أو ربما يتحول إلى بوق متذمر يسخط على كل شئ. ويرى ونّوس أن هؤلاء تصادموا مع الواقع حينما لم يستطيعوا أن يحققوا ماجاء بمخيلاتهم، ذلك أنهم توهموا لأنفسهم أدوارا مستعارة، وبذلك فهم منفصلون عن واقعهم. ويرى ونوس لذلك أن الموقف الصحيح يقتضى الانغماس فى الواقع أكثر فأكثر، فى محاولة لفهمه والتعامل معه من خلال مفرداته بدلاً من التعالى عليه وتوهم أدوار مطلقة ومركبة تنتهى إلى الضياع والقلق(١٦).

وكانت إحدى محاور اهتمامات ونوس فى تحقيق مشروعه الثقافى هى التعمق فى البحث وتقديم اجتهاداته الشخصية فى تحليل وفهم ما يطرح من قضايا وإشكالات فى محاولة لاستجلاء عصر النهضة، واسترداد هذا الزخم المعرفى واتساق القول مع الفعل. وونّوس، هنا، لايعنى أى حنين إلى الماضى ولايدارى الإفلاس الحاضر باستعادة رموز الماضى، وإنما يحاول أن يتدارك القطيعة اللاتاريخية التى باعدت بين إنجازات عصر النهضة وفكر واقعنا المعاصر، ذلك أننا نكتشف فينا كل يوم أفكار الطهطاوى والنديم وفرح أنطون وطه حسين وعلى عبد الرازق وغيرهم(١٧).

وقد دفع هذا ونّوس إلى أن يتوسع فى كتابة بحث «الثقافة الوطنية والوعى التاريخى» لنقد التيارات الفكرية فى العشرين سنة الأخيرة، التى زادت من المأزق الفكرى العربى تعقيداً ولكن سرعان ما هاجمه المرض، ولم يسمح له الوقت ولا الحالة الصحية ولا المزاجية أن يكمل أبحاثه فى هذا المجال.

ويعرض ونوس لأول مشروع ثقافى عربى وهو مشروع طه حسين، خاصة فى كتابه (مستقبل الثقافة فى مصر) الذى أصدره طه حسين عام ١٩٣٧، كما يتعرض للأسباب التى أدت إلى ذبول هذا المشروع فى الوقت الذى كان يجب فيه أن يزدهر، وهو الوقت الذى جاءت فيه الثورة، وهيأت فيه لإخفاقات كبيرة منها التنكر لمشروع طه حسين وتهميشه(١٨).

وفى تعرضه لمشروع طه حسين، أفرد ونوس صفحات لمواقف من كتب مصرية تدين طه حسين مثل كتاب (الإقطاع الفكرى وآثاره) لعبد الحى دياب، و(فى الثقافة المصرية) لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وهو بذلك يؤكد تنكر القوى التقدمية لمشروع تنويرى كمشروع طه حسين، وهى القوى التى كان عليها أن تتبنى هذا المشروع وتطوره.

وتكمن قيمة مشروع طه حسين التنويرى فى نقله التراث من نظرة التقديس إلى الحيز التاريخى الذى يخضع لمناهج التحليل والنقد، باعتبار أن الحيز التاريخى تفتح معرفى على الحقائق الموضوعية فى جدلها ـ كما يقول ونّوس ـ وعلاقتها مع الحاضر باعتبار أن كل شئ خاضع للامتحان والنقد ومناهج البحث العلمى، وقد أقبل طه حسين ومعه أحمد أمين وعبد الحميد العبادى على كتابة تاريخ شامل للأمة العربية تناولها طه حسين من جانبها الأدبى وأحمد

أمين من جانبها العقلى وعبد الحميد العبادى من جانبها السياسى، وقد فتح هذا المشروع فى ثقافتنا وعيًا معرفيًا يعزز الحرية ويمنح إمكانا للتقدم.

وقد كان موقف طه حسين ومعه عدد من التنويريين من قضية الدين والعلمانية موقفًا تقدميًا، كما أضاء طه حسين الصلات بين ثقافتنا وثقافة البلاد اليونانية والرومانية والتأثيرات المتبادلة. والتعلق بالثقافة الإنسانية كان شكلا من أشكال الإنارة الجديدة لأدبنا العربى تدرجه فى سياق التراث الإنسانى. وطه حسين جمع بين الفكر والممارسة فى وحدة مدهشة ـ كما يقول ونّوس ـ وبذلك قدم المثل النموذجى لما يجب أن يكون عليه المثقف العربى، فالثقافة بالنسبة إليه معركة يخوضها بالفعل والقول فى محاولة لتحرير العقول وتحديث المجتمع. كما ربط طه حسين بين حلمه التنويرى والأرضية السياسية والاجتماعية، وربط بين العلم وتجديد العقل والحرية والديمقراطية وتحديث الدولة والمجتمع المدنى الذى تشكل فكرة الوطنية لحمته[١٩].

وقد كان ونّوس يسعى إلى استرداد مشروع طه حسين وتسليط الضوء عليه، وكان يرى أن هذا العمل يحتاج إلى تضافر جهد مؤسسات وأحزاب ومنظمات كاملة.

ويستمر مشروع ونّوس ملقيًا الضوء على مشروع الشيخ رفاعة الطهطاوى باعتباره أول مشروع نهضوى عربى يحاول فيه الشيخ أن ينقل الحداثة الأوروبية، وانغماسه فى الكتابة والإدارة والترجمة، لكى يسهم فى النهضة التى كان يمثلها مشروع محمد على من جهة، وينشر المعارف والأفكار التى تساعد على هذه النهضة، فى محاولة لتغيير الحياة الاجتماعية بطابع تقدمى يتفق وفكرة التاريخ. وهناك مسألتان أساسيتان شغلتا عقل الطهطاوى؛ الأولى ما الذى يجب أن نأخذه من الغرب، والثانية كيف يمكن أن نوفق بين ما نأخذه والعقيدة الإسلامية.. وفى الحالة الأولى يرى الطهطاوى أنه يجب أن نأخذ من الغرب علومه ومعارفه واختراعاته والنظام السياسى بما يعنيه من تقييد سلطة الحاكم وسيادة القانون والحقوق المدنية والحرية الفردية وغير ذلك. وهو بذلك يصل إلى المسألة الثانية، ذلك أن التمدن فيه مصلحة المسلم، فهو يرى أن جميع الاستنباطات العقلية التى وصلت إليها عقول الأمم المتمدنة لا تخرج عن أصول الفقه الإسلامى، وبذلك فلا جناح علينا إذا اقتبسنا هذه القوانين والمعارف. وهو بذلك يدفع الخطاب الدينى ليتأقلم مع العلمانية الأوروبية التى ثبت فعاليتها فى الواقع. وكان مشروع الطهطاوى بذلك مشروعًا متكاملاً، وهو الذى وضع أساس الفكر المصرى الحديث والثقافة المصرية الحديثة، كما أطلق عليه لويس عوض، وبالطبع كان مشروع الطهطاوى متسقًا، نشأ مع ارتباط الفكر بالواقع[٢٠].

لقد كان ونّوس يرى أن الفكر يرتبط بالفعل وبالواقع وبالكفاح الوطنى، فالثقافة لا تجد تعبيرها من خلال خيارات ذهنية وانحرافات عاطفية، بل من خلال التورط فى النضال:

> إن المثقف الوطنى يعيش اليوم مفارقة كئيبة، ففى الوقت الذى يهمَّش فيه، والتهميش يتم على صعيدين متداخلين ومتساوقين، أحدهما كونى والآخر محلى، فإنه يجد نفسه مطالبًا بمهمات زادت جسامة وتعقيدًا، وهو يعلم أن إمكانياته تتضاءل يومًا بعد يوم أمام موج التفاهة الذى تدفعه الرأسمالية «الظافرة» كى يتغلغل فى كل زوايا المعمورة، وأمام آلة القمع المركبة (غياب الديمقراطية، الفقر، الأمية، طغيان الإعلام وهزاله) التى تنتصب فى بلاده. ومع هذا فإن عليه كسيزيف أن يحمل هذه الصخرة وأن يتسلق الجبل. وهو محكوم بأن يحمل الصخرة ومحكوم بألا يتوقع ـ ولاسيما فى هذه الأيام الكسيفة ـ أى تعويض.. ينبغى أن يقبل هامشيته وأن يواصل عمله. ليكن شاهداً أو ليكن خميرة وليكن صوتاً صارخاً فى البرية أو ليكن إرهاصاً. والمهم هو ألا تساوره الأوهام حول دوره، وألا يغفل، ويترك الهزيمة تتسلل وتهزم وعيه، إذن فلنحمل الصخرة هذه.. ولنواصل[٢١].

ويتتبع ونّوس الأنظمة العربية التى تحرم المثقف العربى من دوره الطليعى لتحوله صوتاً فى جوقتها الإعلامية، ويتم هذا من خلال القمع السافر حيث السجون والمنافى والزنازين، وبالقمع المخملى حيث الاحتواء والمكاسب وتمجيد

التفاهة، وليس هذا إلا تأكيداً على خطورة الثقافة والمثقف فى البلاد، فالمثقفون هم الذين صاغوا الوعى العربى، وهم الذين زاوجوا بين الكلمة والممارسة، وكان رعيل النهضة الأولى، رعيل الطهطاوى وعلى مبارك والكواكبى والأفغانى وفرح أنطون ومحمد عبده، وكان رعيل النهضة الفكرية التنويرية، رعيل طه حسين وهيكل والعقاد وأحمد أمين ورئيف خورى وسليم خياطه. ومن المثقفين نشأت الأحزاب وازدهرت دعوات التجديد والتغيير، وكانت حوارات المثقفين هى المادة الجوهرية التى شكلت الوعى العربى وصاغت الطموحات والأحلام. ولكن الوضع اختلف بدءا من سبعينيات هذا القرن بعد أن أصبح المثقف جزءا هامشيًا من آلة ضخمة تنتج الكلام الملتبس والضوضاء حتى اختلطت المفاهيم الثقافية والسياسية وقل وعى المواطنين بواقعهم مع زيادة المنابر الإعلامية. ويتعرض ونّوس فى ذلك إلى البرنامج الإعلامى الذى تتسلح به الأنظمة فى الوصول إلى أهدافها، وهو برنامج يركز إيديولوچيا على نقطتين جوهريتين أولاهما بعث القيم السلفية تحت ستار الأصالة، وثانيهما تسويق منتجات الغرب الاستهلاكية، وبذلك تسعى الأنظمة أن تكرس نفسها للتبعية الأوروبية وحماية نفسها من انتفاضة جماهيرية، وبذلك فإن جوهر البرنامج الإعلامى هو التخدير والتسويق[٢٢].

وتتفق كلمات ونوس عن مثقفى عصر النهضة مع حركة الفعل لديه، فقد عاش رواد عصر النهضة:

> حياة تزخر بالتوافق والخصب، فهؤلاء الذين أتاحت لهم ظروف متباينة، أن يكونوا الطليعة المثقفة فى مجتمع يتثاءب بعد طول رقاد، كانوا هم أيضًا طليعة هذا المجتمع السياسية. لم يكن هناك فصام بين الفكر والعمل.. ولم تكن الثقافة وضعًا «انطوائياً» يتقوقعون فيه، متعالين على حركة الواقع، أو مغتربين عنها.. كانت الثقافة لديهم وليداً وإطاراً للممارسة اليومية، وقيادة المجتمع نحو ما تصوروه اليقظة والنور[٢٣].

وهكذا كان ونّوس نفسه مثل مثقف عصر النهضة الذى سعى إليه ليتواصل تاريخيًا، لم يكن فكره منفصلاً عن عمله، إذ كان ونّوس ابنًا لهذا المجتمع يسعى إلى تطويره وتجاوز أزمته مثل الأفغانى ومحمد عبده والشيخ طاهر الجزائرى والكواكبى الذين يضرب بهم المثل نماذج حية على هذا الاتساق بين ارتباط الفكر بالعمل.

الهوامش:

(١) سعد الله ونوس: **هوامش ثقافية**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص٢٥٤.

(٢) سعد الله ونوس: **الأعمال الكاملة**، المجلد الثالث، الأهالى للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٦٦، ص ص ٦٩٤ ـ ٦٩٥.

(٣) المصدر السابق، ص ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

(٤) السابق، ص ص ١٨٢ ـ ١٨٣.

(٥) السابق، ص ١٨٣ وما بعدها.

(٦) السابق، ص ٢٠٣.

(٧) السابق، ص ٣٠٤.

(٨) السابق، ص ٢٣٣.

(٩) قارن السابق، ص ٢٣٤.

(١٠) السابق، ص٢٣٧.

(١١) السابق، ص ٢٤٠.

(١٢) السابق، ص ٢٤٠.

(١٣) السابق، ص ١٥٤.

(١٤) السابق، ص١٥٦.

(١٥) السابق، ص ١٥٩ ومابعدها.

(١٦) قارن السابق، ص ١٦٠ ومابعدها.

(١٧) قارن سعد الله ونوس الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، مصدر سابق، ص ٤٧١.

(١٨) قارن السابق، ص٤٧٩.

(١٩) قارن السابق، ص ٤٨٥ ومابعدها.

(٢٠) قارن السابق، ص ٤٩٧ ومابعدها.

(٢١) قارن السابق، ص ٥٨١.

(٢٢) قارن السابق، ص٥٨٤٥.

(٢٣) سعد الله ونوس، **هوامش ثقافية**، مصدر سابق، ص ١١.

الوعى التاريخى ومعادلة المثقف ـ السلطة
فى أعمال ونوس آنية الوقائع

حسن عطية*

موقفان متماسان متناقضان يتراوحان داخل عقل كل فنان حقيقى، يجذبه أحدهما لرصد اللحظة المعيشة، وصياغتها فى بنية مناظرة مع بنية الواقع، بهدف التأثير فى هذا الواقع سلباً أو إيجاباً، ويجذبه الموقف الآخر إلى الكشف عما هو جوهرى ودائم الوجود فى هذه اللحظة المعيشة عاملاً على صياغتها فى بنية تفيد من بنية الواقع وتفارقها فى آن، بغرض إحداث هزة فى هذا الواقع وتفتيت بعض ثوابته أملاً فى تغييره. والفنان، فى كل من الموقفين، لا يتجزأ ولا ينقسم فكرياً، وإنما هو يتكامل محققا الغاية الكبرى من الفن الحقيقى: التعبير عن الواقع سعيا إلى تغييره، والإمساك بقوانين الغد رغبة فى استباق الحاضر ومجاوزة لكل ما يعرقل حركة الواقع المتقدمة للأمام.

وقد كان سعدالله ونوس واحدا من هذا الجيل الذى آمن بالعلة الغائية للفن وتمثلها فى الكشف عن الخلل الضارب أطنابه فى تربة الواقع العربى، والمختبئ خلف أطنان من الكلمات والشعارات والأقنعة المزيفة. لم يكن ونوس وحده بين أبناء جيله السائر فى هذا الطريق، ومن الصعب، تحت أى تأثير، وصفه بالظاهرة المنفردة فى عصره، فذلك ضد منطق التاريخ، والوعى به، الذى آمن بهما ونوس نفسه، ودافع فى سنواته الأخيرة، فى عقد التسعينيات بالذات، كتابة وإبداعاً، عن ضرورة التسلح بالوعى التاريخى فى رؤية العالم فى كل لحظاته الزمانية، رافضا الوقوف أو العودة إلى لحظة زمنية معينة مقتطعة من سياقها التاريخى، للعيش فيها أو استعادة العيش فيها. فالتراث العربى، ذلك المتحدث عنه بكثرة هذه الأيام، هو وحدة متكاملة على مر الزمان، واختزاله إلى مجموعة انتقاءات يؤدى إلى أدلجته وتحطيم وحدته، مما يفقده صيرورته وكثافته التاريخية، ويحوله إلى مجموعة من

* ناقدمسرحى، عضو هيئة التدريس بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

(التعاويذ) والأجوبة السحرية الجاهزة، مما يصل بنا إلى تزوير التراث والحاضر والمستقبل فى آن[١].

ولذلك، فهو حين يتصدى للحاضر يدرك أنه ليس باللحظة المتكاملة المنقطعة عن لحظات سابقة ولاحقة، وإنما هو فى سيرورة مستمرة، لذلك فهو قابل للتغيير، وصراع ونوس ـ وغيره ـ من حيث هو فنان مفكر هو الوقوف ضد أية محاولة لتجميد الحاضر فى لحظة آنية محددة، أو إعادة تثبيته فى لحظة ماضية بعينها، عاملاً بقوة ـ وبجمال فنه ـ على نزع كل الأقنعة المؤسطرة والمؤدلجة لمحاولات تجميد الحاضر وتغييب وعى ناسه وقلب عيونهم للداخل، مؤمناً بأنه إذا ما كان التاريخ «لاينتظر تبلور الفكرة لمطلق، ولكنه هو الذى يتحرك ويحرك الفكر معه ويغير وعى الناس وإدراكهم ونمط حياتهم».[٢] فإن فاعلية الإنسان، والإنسان المدرك لحقائق واقعه، هى التى تلعب دورها فى تحريك هذا التاريخ. فالتاريخ ليس آلة صماء تندفع دون محرك، وإنما الإنسان هو قائدها ومحركها، ووعى الناس هو الخلاصة الجوهرية للثقافة السائدة والمسيدة، رسمية كانت أم شعبية، متطابقة أم متوازية أم متناقضة، وإن من يستطيع امتلاك هذه الثقافة وسبل حركتها، يستطيع امتلاك الوعى بالواقع والتاريخ معا، وبامتلاكه لهذا الوعى وإخضاعه فى حكمه للقيم والتصورات والمفاهيم الخاصة بإيديولوچيته، يستطيع أن يعرقل حركة التاريخ وأن يسير حركة مجتمعه، عبر مؤسساته التربوية والأخلاقية والتشريعية فى طريق مضاد للتاريخ أو معه.

ويهيمن الوعى التاريخى على كل أعمال ونوس المسرحية، منذ أول عمل منشور له وهو «ميدوزا تحدق فى الحياة» (١٩٦٣)[٣] حتى آخر أعماله «رحلة فى مجاهل موت عابر» (١٩٩٦)، مع تباين لاشك فيه فى وعيه التاريخى هذا وتشابكه فكريا مع حركة الواقع خلال مراحل إبداعه المسرحى، التى يقسمها النقاد والباحثون عادة إلى ثلاث، تفصل بينها فجوات توقف، ويفجر كل واحدة منها حدث واقعى (تاريخى) ساخن يفرض على الفنان أن يتجاوب معه، كما يفرض على مجتمعه بأكمله أن يتخذ موقفا منه، داخل إطار الفكر السائد والأنظمة السياسية والاجتماعية المهيمنة أو ضدهما.

ورغم أننا لن نقف فى دراستنا هذه إلا عند مرحلة ونوس التسعينية، فبالوعى التاريخى ذاته لونوس لا يمكننا إغفال مرحلتيه السابقتين، وعيا بوجود متصل فكرى فى الحياة الإبداعية لكل فنان، وإدراكا بأن الإبداع لا يسير وفق نظرية الطفرات أو نظرية النشوء والارتقاء البيولوچية، فليس ثمة عمل أنضج من سابقه وأضعف من لاحقه، وإنما ثمة تشابك حاد بين الفنان وواقعه، يتجلى داخل عمل فنى، فى لحظة زمنية ما، متكاملا حينما يمسك الفنان فيها بمحور التواصل بين واقعه وناسه ولحظاتهما الثلاث: الماضية والحاضرة والمستقبلية، وينشئ حوله عملاً جمالياً يتأسس على تراث النوع الفنى الذى يبدع فيه ـ وهو هنا الدراما المسرحية ـ ويتجاوز ثوابته فى الوقت ذاته، محاوراً مع مجتمعه بشكل خلاق.

وتضم مرحلته الأولى، التى تمتد لقرابة السنوات الثلاث (٦٣ ـ ١٩٦٥)، مجموعة من المسرحيات القصيرة كتبها فى زمن الحلم بـ «صناعة التاريخ»، تكشف عن هموم فلسفية ذات أصداء وجودية كانت سائدة فى النصف الأول من الستينيات فى العالم العربى، وكانت أشبه بالموضة عند البعض، وبديلاً عند بعض آخر عن تبنى الأفكار الماركسية المطاردة وقتذاك، وملتقية مع الأفكار الثورية البورجوازية السائدة فى هذا العقد، فامتزجت ثورية البطل الفرد بتحمله لمسئولية الفعل الجارح والمجاوز لحدود الذات، وتشابك الهم المجتمعى بهموم الإنسان العامة، وحلت ثورية الفنان الملتزم محل ثورية الطبقة الصاعدة، وتداخلت القومية بالأممية، والتغير العلمى بالتأويل الدينى للإيديولوچيا المتبناة، وصارت براجماتية التجربة والخطأ بديلا عن النظرية المستخلصة من تجارب الآخرين، وغزا الرمز حياتنا مستقراً فى فضاء مسرحنا، ليس هروبا فقط من أعين الرقباء الحكوميين، وإنما أيضا لقدرة الرمز على تجريد الواقع وصياغته فى علامة، وقفت وقتذاك عند حدود الأيقونة، تتخذ من الحكايات التاريخية والأسطورية والشعبية أردية شفافة لها، وقد آثر ونوس، فى هذه المرحلة الأولية من حياته الإبداعية، أن يفتش فى الحكايات والدراما الإغريقية، باحثاً عن «ميدوزا» التى تحدق فى الحياة (٦٣) ملتقيا بهذا «الرسول المجهول فى مأتم

أنتيجونا» (٦٤)، دون أن ينسى أن يحكى لنا فى العام ذاته عن «مأساة بائع الدبس الفقير» وعن «حكايا جوقة التماثيل» (٦٥)، واصلا إلى أقصى درجات التجريد التى تواجه كارثة الحاضر المختبئة فى خيوط فجر الهزيمة القادم، وذلك عبر رموز الأساطير الإغريقية المجردة وغير المؤسسة فى وجدان المتلقى العربى، فظل مسرحه وقتذاك هو مسرح النخبة المثقفة.

وتجىء هزيمة ١٩٦٧، بعد توقف لنحو العامين عن الكتابة المسرحية، لتصدم هذه النخبة المثقفة، وتدفع ونوس بوعيه التاريخى إلى محاولة التفتيش فى علاقة مجتمع ما بعد الهزيمة بمجتمع ما قبلها، مكتشفا أنه مجتمع واحد يعيش زمناً واحداً، هو زمن الهزيمة، الذى أطاح بحلم التحرر والوحدة القومية والعدالة الاجتماعية، ومكتشفا أن العلاقة بين الرمز الدال (الدرامى/ المسرحى) المشحون بكثافة تاريخية، والمدلول (الفكرى/ الاجتماعى) الزمانى الطابع، بحاجة إلى استدعاء الرمز من الموروث العربى المتأصل فى العقل والوجدان العربيين، بدلا من الأساطير الإغريقية والأوروبية، والكشف عن العلاقة بين حكايات الأمس ووقائع اليوم، ونزع الأقنعة عن أبطالهما معاً: أبطال الحكايات وأبطال الوقائع، ومواجهة سلطة الموروث والواقع جنبا إلى جنب، فسلطة الواقع السياسية والاجتماعية إنما تسلح نفسها بترسانة من التقاليد والأعراف القادمة من الموروث وسلطته الوجدانية على الجماهير، مما يخلع ستارا ميتافيزيقيا على سلطة الواقع، ويمنح وجودها (الآنى) بعداً قدرياً لافكاك منه، فسعى ونوس فى مرحلته الثانية (١٩٦٨ ـ ١٩٧٨) إلى دفع جمهوره إلى فضاء المسرح ليبحث عن دور له فى هزائم الواقع وانتصاراته، وإن ظل هذا الجمهور (كما) غير ذى ملامح خاصة، يحاول أن يتخلص من الرؤية الرومانسية لمواثيق النخبة الثورية المثقفة التى منحته ألقاب المعلم والقائد دون أن تسمح له بقيادة مجتمعه، بل شككت قبلا فى قدرته على الحياة الحقة ذاتها، فزيفت وعيه، وأبقته ساكنا فى صالة المسرح يشاهد الفن المزيف لواقعه، أو تركته صاخبا على كراسى المقهى يستمع للحكاواتى يقص عليه حكايات من الموروث، مجتزئة ومؤولة وفق سياق الواقع الآنى، ثم حينما يهتز هذا الجمهور بفعل الهزيمة، وتحت وطأة أقدام الظلم الضخمة، ويقرر أن يقدم على المسرح الفن الذى يدفع الوعى الحقيقى بواقعه إلى عقله، يصادر حقه هذا، ويقبض عليه فى «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»(٦٨)، وحينما يتوجه إلى السلطان رافضا المزيد من دمار فيله، تنكسر عزيمته أمام سيف المعز وذهبه اللامع، فينخرس اللسان ويعجز عن المطالبة بحقه فى رفض الظلم، فى «الفيل يا ملك الزمان»(٦٩). بل إن حلمه فى أن يكون سلطان ذاته، وحاكم حركته ينهزم أمام طبيعة السلطة ذاتها التى رآها ونوس، وقتذاك، مطلقة وفاسدة ومفسدة فى آن. فهى فى «الملك هو الملك»(٧٧) سلطة غاشمة، سواء ارتدت ثوبا ديمقراطيا أو ديكتاتوريا، اشتراكيا أو ليبراليا، سلطة تحيل أى صعلوك إلى ملك ظالم، بعد أن تعيد تفكيكه وتركيبه وفق رؤيتها الخاصة للعالم، بل تطمس وعيه بتاريخه وتقصيه عن جماعته وطبقته، وتفصله عن كل أحلامه القديمة.

لقد أوصلت القصص الأسطورية والمجردة ونوس، فى مرحلته الأولى، إلى الابتعاد عن جماهيره، والانزواء فى كهف النخبة، كما أوصلته الحكايات الشعبية والتراثية إلى طريق مسدود، يقف ـ هو وجماهيره الشعبية ـ وسط ظلمته غير قادر على تبين الأرض التى يسير عليها، فالأنظمة الاستبدادية ارتدت أقنعة ديمقراطية تبرر بها وجودها غير الشرعى، وتلهى بها جماهيرها عن افتقادها لمشروع وطنى، وتبعدها عن المطالبة بالعدالة الاجتماعية، وتزيد فى الوقت ذاته من قوة أجهزتها القمعية باستحداث أدوات جديدة لها، وبالتحالف مع التيارات السلفية فى المجتمع، سعيا للإطاحة بكل فكر رافض للانكسار العربى وعامل على تجديد الحلم القديم وعصرنته. وقد دفع هذا الوضع ونوس إلى التوقف عن الكتابة لعقد كامل من الزمان، بعد أن حاول إعداد أو استلهام نص بيتر فايس «رحلة السيد موكنبوت» فى نص درامى له باسم «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» (١٩٧٨)، ثم يعاود الكتابة الدرامية باستلهام آخر لنص الكاتب الإسبانى أنطونيو بويروباييخو «القصة المزدوجة للدكتور بالمى» فى نص جديد باسم «الاغتصاب» (١٩٨٩) تدور وقائعه فى أجواء القضية الفلسطينية، بعد أن دخلت هذه القضية، فى الواقع، منعطفا جديداً بالاعتراف بالوجود

الصهيونى وبحق دولة إسرائيل فى العيش فى سلام مع من اغتصب جزءاً من أراضيهم، وما ترتب على هذا الاعتراف الرسمى من محاولات ضرب الذاكرة القومية، والعمل إعلاميا وتعليميا على إعادة تشكيل مكوناتها، ومحو عناصر النضال من أعماقها؛ وخاصة من حكاياتها الشعبية، رغم انتفاضة الحجارة التى كانت متألقة، فعالة ومحدثة تأثيرها النضالى فى ساحة الصراع العربى الإسرائيلى على أرض فلسطين. تزامن مع هذا الوضع تسيد التيارات السلفية التى سيطرت على عقل المجتمع وأجهزته الفاعلة، فضلا عن سيطرتها على الشارع وحركته، وجزأت الدولة إلى (إمارات) صغيرة محكومة بأمرائها، ومناوئة بسلطتها الطاغية لسلطة الأنظمة الحاكمة التى بدأت تنتبه لها، بعد أن فرغت من دعم الاتجاه الإمبريالى لضرب الاتجاهات الاشتراكية فى الداخل، ومساندته بالرجال والمال خاصة، وخلخلة دول المنظومة الاشتراكية التى سرعان ما ستعلن تدمير ذاتها مع بداية التسعينيات، ويعلن معها الأمريكى اليابانى الأصل فوكوياما «نهاية التاريخ»، وبداية عصر جديد يبدأ عنده بغزو العراق للكويت وهبوب عاصفة الصحراء المضادة، وينتهى، كما يخطط له، بانتهاء القوة العربية بأكملها.

غير أن ونوس الذى يؤمن مع ولتر بنيامين بأن «كل عصر لديه آلياته الخاصة لإنتاج الفن»(٤)، مما يجعل لكل عمل إبداعى مناخه التاريخى الخاص به، ويكشف عن أن العلاقة بين ما هو خاص وما هو عام فى العمل الفنى إنما تتحقق فى تعيّنه التاريخى، وهذا التعيّن التاريخى هو الذى يضع أية عملية إبداعية داخل سياقها التاريخى، هو سياق ممتد من الماضى إلى الحاضر نحو المستقبل، ذلك الغد القادم المشترط تحقيقه بحركة الحاضر. فالمستقبل، كما يرى أدورنو «ليس مفتوحا، وإنما هو محدد بالمبدأ الموضوعى الذى يقود الإنسان والمجتمع والتاريخ»(٥). يكتشف ونوس فى مرحلته الأخيرة أن المسرح وحده غير قادر على «تسييس» مجتمع محاصر بكل قوى الاستبداد، بدءاً من سلطة الحكم إلى سلطة الأعراف، ويدرك ـ ونوس ـ أن الارتجال فى المسرح، كما فى الحياة، بحاجة إلى جمهور مثقف ثقافة واعية وليس مجبراً على تغييب وعيه بميتافيزيقا الفكر والإعلام؛ جمهور قادر على التدخل فى الفعل المسرحى، وإعادة صياغة (الحكاية) المروية، وتسيير الحدث الدائر من أجل مصالحه، وهو ما صبا إليه ونوس فى أعماله السبعينية، بإدخال جمهور (ممثل) وسط عروضه المسرحية، أملا فى حث الجمهور (الحقيقى) على المشاركة بالحوار ثم بالفعل فى وقائع مسرحيته، لكن الثمانينيات أطاحت بهذا الحلم وعجز الفعل (المسرحى) عن تحريك الفعل (الواقعى)، وغاب الحوار بأكمله بين الصالة والمسرح، كما غاب بين المحكوم والحاكم، لتحل محلهما عروض الكباريهات المسرحية وثرثرة الأوراق الصحفية.

بين الصالة والمسرح يقف دائما الفنان باحثا عن دور له، وبين المحكوم والحاكم ينهض المثقف مفتشا عن وظيفة له فى هذا المجتمع، ومن ثم تبرز معادلة:

الصالة (الجمهور)   الفنان (العمل الفنى)

المسرح (الفن).

كما تبرز مقابلها معادلة:

المحكوم (الشعب)   المثقف (الفئة المستنيرة)

الحاكم (السلطة).

وتتبادل الأسهم اتجاهاتها بين الأطراف الثلاثة من كل معادلة، فالفنان يتوجه بعمله نحو الصالة، لكنه لا ينسى أبدا أنه ينتج فنا ينتمى لهذا النوع المسمى بالمسرح، وله سلطته القوية عليه بفعل شروط الكتابة الدرامية ومتطلبات العرض المسرحى، وتاريخ كل منهما تحققا فى هذا المسرح. كما أن المثقف يبرز أساسا من وسط الطبقة المحكومة ويتوجه بنشاطه الثقافى إليها، إلا أنه لا ينسى أن توجهه هذا مشروط بمنظور السلطة الحاكمة، سياسية كانت أم أخلاقية، ومساحات التمرد عنده ـ أى عند المثقف ـ مثلما هى عند الفنان المسرحى فى حدود العلاقة بين المحكوم والحاكم داخل ظرفية زمنية معينة، فهو لا يستطيع بمفرده تجاوز الحدود المسموح بها لدى طرفى المعادلة الجمهور/ المسرح، الشعب/ السلطة، وإلا أقيم عليه الحد باعتباره مارقا و زنديقا. فالشروط الموضوعية التى تحكم حركة الفنان ـ المثقف هى شروط

صنعها الواقع بفاعلية أطراف المعادلة الثلاثة، وأى تغيير فى هذه الشروط يستلزم تغييراً فى علاقة الأطراف الثلاثة بعضها ببعض، مع الإدراك بأن كل طرف منها ليس متفرداً بذاته، فالجمهور، جمهور المسرح وجمهور الواقع، ليس واحداً أو متجانساً، وإنما هو مجموعة من الطبقات والفئات المتباينة فى درجة الوعى ونوع المصالحة وهمّ الحياة، والسلطة ليست واحدة، وإنما هى تختلف من بلد لآخر، وحتى داخل البلد الواحد هى تحمل فى بنيتها صراعاتها الداخلية، وكذلك الفنان ـ المثقف يتراوح إبداعه بالتالى بين انتمائه الإيديولوچى ومواقفه البراجماتية، بين موهبته الإبداعية وامتلاكه أدوات حرفته، بين سعيه لتثبيت العالم على ما هو عليه ودأبه لتغيير هذا العالم بأكمله لصالح الشرائح الاجتماعية المنحاز إليها.

ومع إدراكنا بأن الانحياز، أو لنقل الالتزام بقضايا شرائح اجتماعية معينة، وبفكر اجتماعى محدد، ليس حكما قيميا على رؤية الفنان، وليس تقييما جماليا لإبداعه، وإنما الحكم القيمى يستلزم تحديد موقف الفنان ـ المثقف من القضايا التى يطرحها عبر فنه، ومدى قدرته على طرح التساؤلات الحقيقية والإجابات الحقيقية أيضا، فالفن لا يتوقف، كما يرى البعض، عند حد طرح التساؤلات وإلا كان قاصراً عن أداء وظيفته المتكاملة، فسؤال المعرفة عند أوديب أو عند بروميثيوس عندما ينتهى بموت الأول وتكرار نهش كبد الثانى فى الدراما الإغريقية، إنما يعنى مصادرة فعل التمرد الإنسانى ومحاولة انتزاع المعرفة من الآلهة، وتطهير المشاهد من أية نوازع تمردية تخترق التابوهات المقررة وقتذاك، لذا كانت الدراما الكلاسيكية دراما محافظة، بعكس الدراما الإبسنية التى دفعت «نورا» فى «بيت الدمية» إلى الإصرار على سؤال المعرفة، ونزع قناع التقاليد والأعراف التى تمنح الرجل وحده حق المعرفة والفعل، بل انتهت المسرحية بمزيد من إصرار«نورا» على المعرفة بالخروج من البيت/ الشرنقة، والتحرر من أسر سلطة التقاليد الغاشمة. وهى نهاية، كما نعلم جميعا، أزعجت المجتمع (جمهوراً وسلطة)، وأجبرت كاتب النص على أن يضيف كلمة أخيرة فى المسرحية، حينما أعلنت بطلتها بقوة أنها لن تعود مرة أخرى إلى هذا المنزل، فتتراجع قائلة: «ربما.. لا أعود».

هذا الموقف للفنان المثقف هو الذى أرق عقل ونوس فى مرحلته الأخيرة، فاستبدل بمعادلته السبعينية التى ركز طرفاها على:

الجمهور (الصالة ـ الشعب) ـ السلطة (الفن ـ الحاكم).

مواربا دور المثقف الفاعل فى النص الدرامى/ العرض المسرحى، معادلة: المثقف ـ السلطة، دون أن ينسى الجمهور. غير أنه لم يعد مجرد (شعب) فى المطلق، أو كتلة Masa فى الصالة، وإنما أصبح شخصيات حية تلعب دورها فى المشهد المسرحى، كما لم تعد السلطة وجودا قدريا، وقوة ميتافيزيقية، وإنما أصبحت جهازاً مطلوباً ومعبراً عن مصالح اجتماعية معينة، أصبحت السلطة رجلا يمكن نزاله وقتله، لا فيلا أسطوريا أو رداء. كما أضحى المثقف ليس هو ذلك المتعلم الذى يقف بعلمه عند حدود الوعى النوعى، وإنما يدخل بهذا الوعى فى كل متكامل، ويتحدد دوره فى ضوء الإشكالات التى تطرحها طبيعة المرحلة التاريخية التى يعيشها ويصارعها. وهى إشكالات، كالسلطة ذاتها، ليست مقدسة ومطلقة، وإنما هى وليدة احتياجات اجتماعية معينة، وقابلة دائما للحل، وإن استمرار وجود بعض الإشكالات من الماضى فى الحاضر، لا يعنى ثباتها، وإنما يعنى أن مثقف الأمس لم يستطع حلها والإجابة على تساؤلاتها، وأن عودة إشكالات بداية القرن فى نهايته، لا تعنى أن التاريخ يعيد نفسه، وإنما تعنى أن هناك قوى فى المجتمع تعمل على إيقاف حركة التاريخ، وإعادة عقارب الساعة للوراء، وهو فعل مضاد لحركة التاريخ ذاتها، حتى لو نجحت هذه القوى فى تحقيقه لبعض الوقت، نافية من الساحة القوى الأخرى الرافضة لها.

*

قبل أن ندلف إلى عالم سعدالله ونوس المتجسد فى أعماله التسعينية الأخرى، لابد أن نقف عند فقرة مهمة أوردها فى مقدمة مسرحيته «الاغتصاب» (١٩٨٩) المعدة عن نص الإسبانى بابيخو، التى يقول فيها «إن إلهام المسرح الحقيقى لم يكن فى يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التى تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخى

والوجودى»، ويضيف أن الأثينيين القدماء «لم يكونوا يأتون (إلى المسرح) ليسمعوا حكايات جديدة، بل ليتأملوا شرطهم الحياتى والاجتماعى فى ضوء المعالجات التى يقدمها المسرحيون العظام للحكايات المعروفة»(٦). فسواء تصورنا أن رؤيته هذه كانت مجرد تبرير لاستلهام (الحكاية) التى يقدمها الكاتب الإسبانى فى مسرحيته، وإعادة صياغتها أو (معالجتها) فى نص جديد، عربى المحتوى والقضية والاستهداف، مثلما فعل من قبل فى أعماله الصريحة المستلهمة لحكايات من نصوص مسرحية أخرى، أو من التراث الشعبى وأجوائه، فإن ما يهمنا هنا هو وعى الكاتب بالشرط التاريخى للكتابة، فالحكاية تاريخية أو مجهولة المؤلف أو منسوبة لمؤلف معين، إنما تنتمى بضرورة صياغتها إلى شرطها التاريخى. أما نص ونوس المسرحى، والمعتمد عاى هذه الحكاية، إنما ينتمى إلى شرط تاريخى آخر، يجعل للحكاية القديمة وجوداً جديداً، بنية وتأويلا. فالحكاية تنتمى إلى الماضى، والحدث المسرحى الدائر حولها فى مسرحيته ينتمى إلى الحاضر ويتوجه إليه، والنص الدرامى، بوصفه بنية شكلية، هو تعبير عن بنية إيديولوجية تتضمن الحكاية منظوراً إليها من الموقف الإيديولوجى للكاتب، والدراما ذاتها حينما انبثقت بين الأثينيين القدماء بوصفها نوعا genero (genre) جديدا، اعتمدت فى بدايتها على الملحمة والشعر الغنائى، «غير أنها ليست بملحمة ولا بشعر غنائى بل هى نوع ما ثالث، جديد تماما ومستقل»(٧).

وبسبب هذا الوجود التاريخى للدراما التالى للملحمة، اعتمدت الأولى اعتماداً كاملا على المادة الحكائية التى صاغتها الملحمة قبلا، وفقا للأنظمة الاجتماعية الثقافية التى ظهرت خلالها الملحمة، بينما جاءت الدراما فى زمن آخر، وداخل بنيات اجتماعية مغايرة تتطلب ظهور هذا النوع الخاص من الكتابة النصية، اتساقا مع الطبيعة الخاصة للعرض المسرحى، القائم على التجسيد والحوار بين القوى المتصارعة داخل حدث درامى يغير من معالم الشخصية القادمة من (الحكاية) ويمنحها وجوداً جديداً متساوقاً مع بنية الحدث الدرامى ورؤية صاحبه المبدع، وهو ما يكشف عن الخصائص الشكلية للدراما وخصائصها المضمونية فى وقت واحد.

لذلك، يدفع ونوس بنفسه، بوصفه كاتبا للنص، فى المشهد الأخير من مسرحيته «الاغتصاب» المعنون بـ «سفر الخاتمة»، ليحاور باسمه (سعدالله) الدكتور (إبراهام منوحين)، فى عيادته للأمراض النفسية، وليعرض تبريره بتقديم هذا النموذج للإسرائيلى الواقف إلى جوار عدالة القضية الفلسطينية بمعاداته للصهيونية، رغم استمرار عيشه على الأرض المغتصبة، وليعلن ونوس له ولنا ـ بوصفنا جمهورا مشاهدا ـ أن

للصهيونية الآن امتدادها العضوى فى النظام العربى الراهن، الذين استسلموا لإسرائيل مائير (العدوانية)، والذين يستعدون للاستسلام لها، الذين يقمعون شعوبهم ويدوسونها. الذين ينهبون ثروات هذه البلاد ويبددونها .. هؤلاء جميعا هم بعض امتدادات الصهيونية فى الجسد العربى. إن الورطة على ضفتنا معقدة، وإن الخروج منها يقتضى نضالا مركباً وصعباً(٨).

وعليه، ينطلق ونوس فى أعماله التسعينية إلى مجتمعه العربى، مناضلا نضالا مركبا وصعباً، فى سبيل المشاركة فى إخراجه من ورطته التاريخية، وهو ـ أى ونوس ـ يؤكد وجوده مؤلفاً على امتداد أول نصوص التسعينيات والمسمى بـ «يوم من زماننا» (٩٣)، الذى يقدم فيه بطله المثقف الصغير، فى رحلة نهار طويلة نحو الليل، يكتشف خلالها مدى التهرؤ الحادث فى مجتمعه، ويعى عبر رحلته هذه حقيقة واقعه المتردى منذ زمن فى هوة الفساد، فاليوم الذى عاشه المعلم بإحدى المدارس الثانوية للبنات، ليس مجرد حكاية عابرة ليوم مقتطع من الزمان، وإنما هى مغامرة أوديسية مربدة ليوم له امتداداته السابقة فى أيام الثمانينيات المتحولة، ويرهص بأيام قادمة بحصاد مر. وسعدالله ونوس يصر على ألا تفلت المغامرة من بين يديه كاتباً وشاهداً على هذا اليوم «من زماننا»، فيظهر أمامنا مقدماً ومعلقاً على وقائع الدراما المتجسدة، موجودا مع بداية كل مشهد من مشاهد المسرحية الخمسة، ورافضا أن يترك موقعه فى فضاء المسرح، فى المشهد الخامس، فيجالس أبطاله داخل (مطبخ) منزلهم، مشاهداً فى

(أسى) لحظة انتحارهم، فهو بوصفه مثقفا واعيا بكم التحولات الحادثة في المجتمع العربي، لا يستطيع أن يوقف المواجهات الفردية اليائسة والواصلة إلى حد الانتحار، التي يقوم بها الشرفاء حينما يعجزون عن تحقيق التكيف مع تحولات البشر إلى ما هو أدنى، في هذا المجتمع المختل. وهو بوصفه كاتبا يكابد (الحكاية) اليومية الحديثة، التي تساير في بنيتها حكاية الشاطر حسن الذي قرر أن يترك السير في طريقي «السلامة» و «الندامة»، وأن يسير بإرادة قوية في طريق «اللي يروح ما يرجعش»؛ فهو يبني نصه الدرامي على منطق بنية الحكاية، بادئا بالراوي/ المؤلف الذي يدخلنا بسرده الوقائع بفعل الكينونة الحكائي في حالة الماضي «كان» متكرراً: «كان صباحا غائماً وبارداً. كان صباحاً ككل صباحات أوائل الشتاء. وكانت الساعات تدور»(٩)، مكرراً على لسانه الجملة الأخيرة في مفتتح كل مشهد، للدلالة على حضور الزمان بقوة في المكان أو الأماكن القليلة التي يتنقل بينها بطل مسرحيتنا، ليس كـ «بطل من زماننا»، وإنما كضحية لهذا الزمان.

وكما كابد ونوس بنية حكاية الشاطر حسن العصرية، وأدخلها في بنية الدراما عن طريق استخدام الراوي (المؤلف) المقدم لكل مشهد (تمثيلي)، فإنه كابد أيضا المحتوى الدلالي للحكاية، وأخضعه لرؤيته الواعية بلحظته التاريخية، فنحى عنها النهاية السعيدة، وابتعد عن الغاية الأخلاقية التي تؤكد انتصار الخير على الشر، حالا محلها نهاية تتفق ومنظوره لحركة الواقع، فالإيديولوجيات السائدة المدمرة للروح والعقل معا، لا يملك معها الشرفاء إلا فضيلة التمسك بالعقل أو الانتحار خنقاً بالغاز أو حرقًا أو قفزاً من نافذة علوية. ومسير الحدث الدرامي في هذه المسرحية إنما يصل بنا إلى الموت انتحاراً، استفزازاً للمتلقي/ القارئ/ المشاهد، وتحريضا له، دون خطابة، على (الوعي) بواقعه، واكتشاف (الجوهر) الحقيقي، مهما كانت مرارته، المختبئ خلف (المظهر) الزائف، مهما كان بريقه، وذلك دون الانسحاق أمامه.

ولأن الوعي التاريخي يعني الانطلاق من الواقع، لا من فكرة مجردة سابقة التجهيز، ويعني الانغماس في الراهن لبلورة وعي محدد بمشكلات الواقع المحددة، ينطلق ونوس في نصه هذا من موقف عادي لمدرس بمدرسة بنات، حدثت بها مشاجرة بين بنتين، اتهمت الأولى منها الثانية بأنها قوادة، تغوي الطالبات وتدفع بهن إلى بيت دعارة تديره سيدة تدعى «الست فدوى» فتشاجرت معها الأخرى. هو موقف أخلاقي يدفع المدرس فاروق إلى التوجه إلى ناظر المدرسة لحل هذا العراك، فثمة فضيحة أخلاقية على وشك الاندلاع، غير أن ناظر أو مدير المدرسة لا يأبه بهذا الأمر، فلديه فضيحة أخرى توشك أن تدمر مدرسته، ومقعده فيها، وهي فضيحة سياسية، حيث اكتشف أن هناك كتابات بدورات المياه، ليست جنسية كما هو المعتاد، وإنما سياسية تسيء لرئيس البلاد.

واقعتان تفجران الحدث الدرامي، وتدفعان بالشخصية الرئيسية، المدرس فاروق، في رحلته التصاعدية التي لابد أن يغلق مع نهايتها هذا الحدث الدرامي الذي فُتح بحادثة وانتهى بكارثة، وذلك لأنه يدور في بنية مكانية لها دلالتها الخاصة، فغرفة الإدارة بالمدرسة، علقت بصدرها صورة لرئيس الدولة وهو في لباس جنرال عسكري، وتحتها يؤكد المدير أن واجبه هو حماية المدرسة «من جرثومة السياسة، وأن أربي الطلاب على الولاء والطاعة»(١٠)، وتكشف الدلالة المضمرة والقائمة في المسافة بين (صورة) الحاكم العسكري في مدرسة تربوية تعليمية و(كلمات) مدير المدرسة، عن الفلسفة التي تحكم هذا المجتمع، وتسلب من مواطنه، منذ التنشئة الأولى، حق عدم الموافقة، ناهينا عن حق التمرد، تكريسا للديكتاتورية، بل إن هذه الفلسفة الحاكمة تعيد ترتيب منظومة القيم في المجتمع كما يتراءى لها، محددة «العابر» منها و «الجوهري» وفق مصالحها الخاصة، فالأخلاق والحديث عنها هو ضرب من «الحكايات العرضية» غير المهمة، أما «الجوهري» الحقيقي فهو حماية سلطة الحاكم وعدم المساس به، والعمل على تربية المواطن مواليا له.

لم يكن المدرس فاروق يعلم هذه الحقيقة، فهو معلم رياضيات صغير، مستقيم في حياته، ويظن أن مسؤولية المعلم الأولى هي حماية الأخلاق جنبا إلى جنب غرس المفاهيم والمعلومات العلمية في عقل طلابه، إلا أنه يدخل التجربة مع

هذه الحادثة التى فجرت أمامه السؤال تلو السؤال. ورغم أن ونوس يضع فى حبكته الدرامية خطين يسيران فى البداية فى مسارين متباعدين، وإن كان لابد من التقائهما فيما بعد؛ وهو خط الفتاة المتهمة أخلاقياً بإغواء الفتيات الصغيرات إلى الذهاب إلى بيت الدعارة وخط آخر لفتاة أخرى، قبضت عليها إحدى الموجهات، وهى تحمل كتاب «طبائع الاستبداد» لعبد الرحمن الكواكبى، وتقرأ فيه، بل تضع خطوطا تحت أسطر مهمة فيه تدين الحاكم المستبد وتنعته بأنه عدو للحق، إلا أن ونوس يترك هذا الخط الثانى (السياسى)، مكتفيا بتحويل الفتاة إلى التحقيق، فى نهاية المشهد الأول، دافعا إيانا للتحرك مع معلمه التربوى خلف المسألة الأخلاقية، مصاحبين له فى رحلته للإمساك بالوعى التاريخى بعيداً عن خلط اللاهوتى بالأخلاقى، وهى رحلة تبدأ تقليدياً بتوجه المدرس/ المثقف الصغير للبحث عن إجابة لسؤال المعرفة «ما الذى يحدث فى هذا المجتمع؟» إلى شيخ الجامع الشهير الذى دشنته وسائل الإعلام مفكراً دينياً ومفتياً فوق الجميع، يتسلل عبر برامجها الإذاعية والتليفزيونية إلى عقول العامة، ومنهم المعلم (فاروق)، ليغرقهم فى موضوعات ثانوية وعرضية، ويبعدهم عن مناقشة كل ما هو جوهرى فى حياتهم، ولذلك فهو لا يجيب عن سؤال فاروق بالكشف عن أسباب الفساد فى المجتمع، وإنما بزلزلة أفكاره عن العلم الذى تعلمه، والمدارس التى يعمل بها، فهى عنده الموبقات بعينها؛ فضلا عن دفاعه عن الغانية (الست فدوى)؛ لأنها رفعت بمالها مآذن الجامع، وهى تغدق فى الهبات والصدقات، وليس مهماً لديه من أى معين أتت بهذا المال الذى تتصدق به.

لقد بدأ يقين فاروق بالعالم الذى يعيشه يهتز، لقد غشت الدعارة المدرسة التى آمن بدورها التربوى فى المجتمع، وراح مدير المدرسة، وشيخ الجامع يدافعان عن المرأة الموصومة بفعل الدعارة، بل إن أهل الحى أنفسهم تخلوا عن الخوض فى الحديث عن بيت هذه المرأة بعد هياج فاروق ضده، ومن ثم بدأ فاروق يكتشف أنه صار وحيداً، يسير فى نفق وحيد الاتجاه أيضاً؛ نفق اللاعودة، ومن ثم يصر على الاستمرار فى المضى خوضا فيه، بحثا عن المعرفة الحقيقية، فيتجه إلى سراى مدير منطقة المزرعة، والد الفتاة ميسون المتهمة بإغواء بنات المدرسة، وفى مكتب المدير يتعرف فاروق حكاية موظف متمرد، عجز ـ كما يقول المدير ـ عن التكيف مع النظام الواقع، الذى تغيرت فيه المبادئ والتصورات، عبر الانفتاح أو باسمه على المنطق الاستهلاكى، وتهميش الأخلاق، وتحويل الإنسان وقيمه إلى سلع تبادلية، وعليه ينتفض هذا الموظف المتمرد صارخاً «الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام»[11]، وهو أمر يهز فاروق، إلا أن يقينه يزداد اهتزازاً عندما يعرف، من المدير، أن زوجته ـ أى زوجة فاروق ـ تذهب هى الأخرى، مع ابنة المدير، إلى بيت (الست فدوى).

لم يعد الواقع أمام فاروق هو ذاته، «ولم تعد المدينة هى المدينة»، بل «لم يعد الملك هو الملك»، لقد تغير كل شئ، وسقطت الأقنعة عن كل إنسان، وكل فكرة، فلا يجد فاروق مفراً أمامه سوى الذهاب إلى بيت الغانية، بحثاً عن سر هذه المرأة التى جذبت الجميع إلى شباكها، وصارت أشبه بشهرزاد عصرية، تدفع الجميع إلى الرذيلة بدلاً من المعرفة، وتميت القيم فى عقول الفتيات بدلاً من أن تنقذ أرواحهن، وتغرق الجميع فى وحل الفساد والرذيلة، ويكتشف فاروق معها أن السر ليس كامنا فى شخصية المرأة، وإنما فى النظام الاجتماعى/ الأخلاقى الذى يحكم هذا المجتمع، ويتوارثه جيلا عن جيل.

وتنقسم بنية الحكاية إلى حكايات صغيرة تكمل دلالاتها، فبعد التوقف عند حكاية الموظف رافض الفساد فى أحد أجهزة الحكومة، يضعنا المؤلف/ الراوى أمام حكاية (الست فدوى)، مقدما إياها فى لعبة تشخيص، تقوم بها المرأة ووصيفتها، أشبه بلعبة تشخيص المواجع واستعادتها عند صلاح عبدالصبور فى مسرحيته «الأميرة تنتظر»، حيث تستعيد المرأتان الماضى، ليس محكيا أو مسروداً فى مونولوج طويل، وإنما من خلال إعادة (تمثيل) ما حدث، حينما كانت فدوى طالبة بالجامعة، ودخلت مع زميل لها قصة حب كئيبة، أسرع أهلها لتزويجها زواجاً عائلياً مرتباً، غير أن الزوج يكتشف ليلة الزفاف أن عروسه غير عذراء، فيعاملها على أنها سلعة اشتراها مغشوشة من السوق، لذا يروح فى

اليوم التالى مساوما إياها ببراجماتية، فبدلاً من أن يطلب ذبحها أو تطليقها، يطلب من الأب، حفاظا على سر عدم عفاف ابنته أمام الناس، تعويضا يعادل نصف تجارة الأب، ويقبل الأخير، ويعلن الأول على الجميع عذرية الفتاة قبل الزواج ، وترم الصورة المظهرية للزواج، غير أن فدوى تشعر بالمهانة والغثيان، ووسط هذا الإحساس تولد فدوى أخرى تتفق وشروط النظام السائد: امرأة (سلعة) حقيقية، تتألق فتنة وإغراء؛ شهرزاد جديدة، تعى آليات السوق، وتدرك أن الإنسان قد أصبح بائعًا أو مشتريًا، نخاسًا أو مملوكًا، وصارت هى النخاس فى عصر النيو ـ مماليك.

لم يجد فاروق لنفسه مكاناً فى هذا العصر، ولم يقبل معطياته، ورفض منطق زوجته التى مارست الدعارة باسم حماية البيت من الفقر، والخوف من الحرمان. لقد تكيفت هى مع التيار، أما هو فمازال يغنى خارج السرب، ولا يملك إزاء ذلك سوى الموت انتحاراً بالغاز، بعد أن سقط (النقاب) عن وجه العالم، وصار دميما. وتطلب هى أن تموت معه، فرغم تلوث جسدها فإنها ترى أن روحها مازالت نقية، ويموتان معًا مؤكدين مقولة موظف المديرية «الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام».

لقد وضع الحدث الدرامى نقطة الختام له بالموت انتحاراً، عقب الوصول إلى نقطة المعرفة الفاصلة بين وعى مغيب ووعى صحيح بالواقع المعيش. كما جاءت النهاية منطقية، فالموت بسبب عدم القدرة على التكيف، هو النتيجة الطبيعية لاستبداد السلطة السياسية، وفساد السلطة الأخلاقية، وإرهاب السلطة الميتافيزيقية، وانهيار القيم فى ظل نظام السوق الحر، لقد انهزم المثقف هنا، المعلم الصغير، أمام السلطة بأشكالها كافة، واختلت المعادلة بعد انسحابه يأسا من الحياة، تاركا الطاغوت يحكم العالم، ويزيف حركته، ويغطى عوراته بأقنعة براقة، وينسف أى أمل فى التحاور بين أطراف أية معادلة، وذلك بإنكاره وجود الطرف الآخر من المعادلة، خاصة مع ضعف هذا الطرف الآخر؛ العقلانى والمستنير وسقوطه السريع فى التهميش أو اليأس وسط مجتمع يعانى من الانفصام بين الفكر المتخلف والتكنولوجيا المتقدمة التى يستخدمها ليل نهار، مجتمع يخبئ عوراته خلف الأقنعة، ويحلم البعض منه بمخلص قادر على نزع تلك الأقنعة، ومواجهة زمنه بحقائقه.

هذا المخلص له مواصفاته عند ونوس، التى تشكل نموذج المثقف الثائر المنتمى إلى جماهيره دون رومانسية، والمواجه للسلطة دون غوغائية، هو إنسان يرفض التهميش ويدرك واقعه إدراكا صحيحا، ويعمل عقله للإمساك بقوانين هذا الواقع، ويرى زمنه بمنهج تاريخى لا يفصل قطرة الماء عن بحرها، وينكر على أية سلطة إلغاء وجوده بوصفه حقاً وإرادة، فاصلا دوره فى المجتمع عن بنية السلطة، وكل سلطة، بما فيها سلطة التقاليد والأعراف، وواعيا بعلاقة التفاعل بين صيرورة الواقع (المكانى / المحلى) وصيرورة الحضارة (الزمانية / الإنسانية) ، ومؤمنا بأن خطابه الثقافى إلى مجتمعه يتطلب منه نزاهة وشجاعة وتجرداً وقدرة فائقة على تحمل المسئولية، وإلا أصبح محض حلم عند البعض، ووهماً عند البعض الآخر، كما قدمه ونوس فى نصه الدرامى التالى «أحلام شقية» (١٩٩٤) ، مجرد حلم عابر فى سماء مجتمع النص، يثير أحلام بسطائه فى الانعتاق من سلطة التقاليد، ثم يختفى مطروداً بقوة أصحاب هذه السلطة والمفيدين منها.

تعد فكرة (الوصول والرحيل) إحدى الأفكار الرئيسية لأشهر الموضوعات (التيمات) الدرامية فى العالم، فوصول إنسان ما من خارج المكان إلى داخله يحدث توتراً غير معتاد فى شبكة علاقات شخصياته، ويشكل متغيراً جديداً يصنع حبكة trama (Plot) النص الدرامى، ويدفع بوقائع وأفعال جديدة إلى ساحة المكان، هكذا كان قدوم (أوديب) من كورنثه إلى طيبة، عند سوفوكليس ومن سار على دربه، وهكذا كان وصول (مهاجر برسبان) عند جورج شحادة، ووصول (على جناح التبريزى وتابعه قفه) إلى بلاد الصين عند ألفريد فرج، وكذلك كان رحيل الأول والثالث عن المكان: بالنفى الإرادى أو بالهروب من الموت، يعد نقطة الختام فى الحبكة الدرامية والحدث الدرامى معًا. وهكذا كان الحال مع المفتى (بشير) المثقف العاشق للشعر إلى البيت العربى الصغير فى «أحلام شقية»، الذى يضم زوجين من

البشر، يشكلان تنوعين على نمط واحد من لعلاقات الأسرية فى المجتمع العربى الخاضعة لسلطة التقاليد والأعراف المدعمة بفكر ذكورى طاغ.

يعود بنا ونوس، بوقائع نصه الدرامى، إلى نحو ثلاثين عامًا خلت، حيث يدور الحدث الدرامى فى خريف عام ١٩٦٣ عقب مجموعة الانقلابات والانقلابات المضادة التى تلت الانفصال المأسوى لسوريا عن دولة الوحدة العربية الأولى فى العصر الحديث، وسيطرة الحكم والفكر العساكرى على البلاد، رغم روح التحرر التى كانت سائدة فى العالم عامة، والعالم الثالث خاصة، وقتذاك. ويشير النص الموازى للنص الحوارى (١٢) بأن المهم فى صياغة المنظر المسرحى الذى يدور فيه الحدث الدرامى «الحفاظ على انطباعين يوحى بهما البيت: الانطلاق والضيق» (١٣)، ومع ذلك فحركة وقائع الدراما لا تشى إلا بالضيق الذى يحيط بالبيت وبأبطاله، أما الانطلاق فيظل مجرد حلم سابح فى «الفسحة السماوية الضيقة» التى تتوسط الغرفتين اللتين تشغلان الطابق السفلى من البيت، فى وضع متقابل، بينما هناك درج صاعد إلى أعلى، حيث الغرفة التى يعيش فيها الغريب القادم ليثير الماء الراكد تحت سطح هذا البيت.

فى الغرفة الأولى تسكن «مارى» وزوجها «فارس»، عجوزان يعيشان متباعدين، يلفهما البرد، ولا يبصران بعضهما البعض، تحت ضوء (النوسة) الصفراء، لم ينجبا، وبدلاً من أن يمنح «فارس» زوجته «مارى» الابن، أورثها المرض الذى جلبه إلى البيت من لقاء الغانيات، وهى فى تعلقها بالطفل المفقود، ترى فى الغريب القادم ذلك الابن الذى لا ترى لحياتها، كأى امرأة تقليدية، مبررًا سوى فى وجوده، تكون وتقوى به، ويخفف عنها بعضًا من الشقاء الذى قاسته مع الزوج، وهى صامتة راضية. لقد فجر وصول الغريب فى أعماقها نوازع التمرد على الزوج ونزع عنها قناع الرضاء للرجل الذى تمقته وللتقاليد التى أجبرتها على الزواج به دون حب، والعيش معه فى نفور وتقزز، رغم أنها صاحبة البيت وماكينة الخياطة التى يعيشان من عملها عليها، فاقتصاد البيت هى صاحبته، وهو لا عمل له، مجرد (رمة)، ومع ذلك فالتحرر الاقتصادى وحده، أو امتلاكها لأدوات الإنتاج، لم يمنحها التحرر من الرجل الذى ترفضه، فسلطة التقاليد أقوى منها، ووعيها مزيف أمام نظام يمنح الرجل على المرأة حق الطاعة.

فى الغرفة المقابلة، تسكن (غادة) وزوجها المساعد فى الجيش (كاظم)، لقد منحها هذا العسكرى الابن (ثائر)، لكنها لم تجد حريتها معه، بل أصبح الابن هو العائق أمام تحررها حتى بالموت من ذلك العسكرى الجلف المتأله التى كانت ترضى أن يضربها ويهينها، رغم أنها حاصلة على شهادة تعليمية أعلى منه، وهى تشارك سميتها «مارى» فى التقزز من الممارسة الجنسية مع الزوج، مثلما تقززت (فدوى)، عاهرة «يوم من زماننا» من ممارسة الجنس للمرة الأولى مع زوجها، فالنسوة الثلاث يستعدن أمامنا مشهد الممارسة الأولى للجنس مع الزوج، بصورة واحدة، خاصة بالنسبة إلى (غادة) و(فدوى) حيث تمتزج شهوة الجنس بشراهة التهام الطعام. فى مشهد الأولى (غادة)، حيث يجلس الزوج «وأمامه طبق من القش عليه صحون مازة وفروج مشوى وكأس عرق»(١٤)، وبعد أن يأكل يمارس معها الجنس، ثم يضربها ويجبرها على الأكل معه، رغم تقززها من الجنس والطعام بهذه الطريقة، وقبلها وصفت (فدوى) المشهد عقب الممارسة الأولى كالتالى:

> كنت متكورة فى فراشى، كانت العملية مقرفة وسريعة، كان قد نهض كالفاتح. تناول طبقا فيه أفخاذ دجاج وفطائر وأشياء أخرى، جلس على حافة السرير عاريا، وضع رجلا على رجل، وملأ فمه بفطيرة (١٥).

ثم يسعى بعد أن يأكل إلى مضاجعتها مرة أخرى. شعور بالتقزز من الجنس أصاب (فدوى) و(غادة) وكذلك (مارى)، التى تقول عن ليلة زفافها الأولى: «كنت أتعفن ولا أفهم لماذا!» (١٦) فقد كان الجنس، بالنسبة إلى الثلاث، هو اعتلاء لرجل لا يعرفن عنه شيئًا سوى أنه الزوج، كان علاقة بلا حب، علاقة فرضها الأهل على البنت لسترها، خوفا من حب لغريب فى حالة (فدوى)، أو رعبا من العنوسة، فى حالة (مارى)، أو درءًا لتمرد قادم على ظهر الثقافة بالنسبة للثالثة (غادة).

كان التعلم طريقا للثقافة، وكان عشق الشعر، وشعر السياب الثورى، طريقا للتمرد أمام (غادة)، لكن سلطة الأب وتقاليدها كسرتها بسرعة، خاصة بعد أن خذلها الأخ، المثقف المتمرد، الهارب الخارج، ولذا رأت (غادة) فى الغريب القادم إلى المنزل، وجها للأخ المثقف، وبديلاً للمحب الغائب، فعاشت فى حلمها معه حياة جديدة. لقد أضحى المثقف الغريب لـ (غادة) الحياة المفتقدة، كما أمسى للعجوز (مارى) الابن الذى تموت راضية بين يديه، بينما هو ـ كإنسان ـ قد جاء إلى هذا البيت هاربا من سلطة تقاليد مطاردة له، فقد فقدت أخته الريفية عذريتها، ودفعه الأب، بصفته الابن الأكبر، إلى تحمل مسئولية تطهير العائلة من الفضيحة المرتقبة بقتلها، لكنه يتخاذل أمامها، ليس فقط بوصفها أختًا، وإنما أنثى يعشقها، فتقرر هى أن تموت غرقا فى النهر، تقبلا لتقاليد عاتية، ويأسا من وقوف أخ بجانبها.

هكذا كان موقف الأخ (المثقف) من أخته، وهو الموقف ذاته الذى سيقفه من عاشقته (غادة)، بقبول الطرد من المكان، بإرادة العسكرى (كاظم) وتابعه (فارس)، هو هروب جديد، مثلما هرب هو قبلاً من مساعدته أخته، وهرب أخو (غادة) من مساعدتها، وهو هروب دائم يكشف عن انكسار المثقف هنا أمام سلطة التقاليد والأعراف، فلا تجد المرأتان مفراً من محاولة تخليص نفسيهما إلا بالتخطيط لقتل الزوجين، بدس السم فى طعامهما، غير أن المصادفة تجعل الطفل (ثائر) هو الذى يلتهم السموم أولاً فيموت، لتنتهى المسرحية بفاجعة تكشف عن أن الحلول الفردية غير مجدية وغير منقذة للمجتمع من سلطة التقاليد المدعومة بسلطة الجهل وسلطة العسكر التى تشوه كل جمال وتغتال كل حلم.

مازال الحالم مهزوما عند ونوس، سواء فى مرحلتيه الأوليين أو مرحلته الأخيرة هذه، ومازال بعض من تقنياته القديمة مستمراً فى أعماله الأخيرة، خاصة تقنية اللعب أو التشخيص التى تمسرح الحكاية، وتمنح السرد وجوداً حوارياً، كما تمنح الماضى (المحكى) وجوداً آنيًا (حاضراً)، فنعيش التاريخ، قديمه وحديثه، زمناً مضارعاً مازال فى حاجة للفعل من أجل إعادة فحصه وتأويله وكشف الواقع المرير الذى نعيشه على ضوئه. فضلا عن أن تقنية اللعب التشخيصى هذة تكسر انفعالنا الوجدانى الطاغى بالموقف الدرامى، وتبعدنا، وفق المنهج البريشتى، عن التعاطف معه، فتحقق لنا مسافة البعد للحكم الموضوعى العقلانى عليه، فالموقف الميلودرامى الذى روته (الست فدوى) عن هزيمتها ليلة زفاف الأولى أمام زوجها، لا يبرر ارتماءها فى حضن الغواية، وتحولها إلى مهنة الدعارة، وقد ساعدتنا لعبة تشخيص هذا الموقف الميلودرامى، بدلاً من سرده فى مونولوج ذاتى الطابع، فى عدم الوقوع فى منزلق التبرير لسقوط هذه السيدة، كما أن حضور المؤلف لحظة انتحار (فاروق) وزوجته فى مطبخهما، إنما ترك لنا المسافة المطلوبة لرؤية هذا الموقف، بوصفه مشهدا تمثيلياً فى إحدى قاعات المحاكمات، مما يسمح بالحكم العقلى على هذا المصير الذى اختاره المثقف المحبط، متسائلين: هل الانتحار هو الحل البديل لسقوط المثقف فى زمن التراجع عن الأحلام؟

وفى نصه الدرامى (ملحمة السراب) (١٩٩٥) لا يتخلى ونوس عن هذه الأساليب التقنية التى استخدمها فى أعماله السابقة على المرحلة الأخيرة، حيث يستخدم هنا أسلوب العنونة، سواء ـ كما يشير فى نصه الموازى ـ «عبر أداء الممثل، أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل، أو تكون جزءاً من ديكور مشاهده المتوالية»[١٧]، وذلك بغرض كسر بعض لحظات الإيهام فى العرض المسرحى، ولا نقول القراءة للنص الدرامى، وهو بعض مما أخذه واستوعبه ونوس عن المسرح الملحمى عند بريشت والمسرح التسجيلى عند بيتر فايس، واستخدمه فى مسرح السبعينيات التحريضى، ثم أفاد منه فى مسرح التسعينيات الحداثى، الذى تسرى فى أعطافه أنفاس عبثية وتعبيرية، سواء فى الصيغة الحوارية لأعماله، ويبدو ذلك جليًا فى المشهد الأول من «أحلام شقية» وحديث العجوزين عن ابن لا وجود له، أو فى بنية المشهد المسرحى، ويتجلى ذلك فى مشهد الافتتاح لـ «ملحمة السراب»، حيث نلتقى بفاوست عصرى، يدعى (عبود الغاوى) وخادمه وسيده وشيطانه فى آن، إنه أيضا ميفيستوفيليس حديث يبدو على هيئة خادم أحدب، يظهر مع السيد (عبود) فى مكان يصعب تمييز ملامحه «ولعل الشئ الوحيد الذى يستوقف الانتباه، هو

مزهرية سوداء فيها وردة ضخمة صفراء اللون، ولكن الذبول يجعل الصفرة تنحل إلى ألوان بنية، تتدرج حتى الاهتراء، تتساقط أوراق الزهرة بإيقاع غريب، وصوت يشبه جرس زجاجى صغير» (١٨)، وهى ذاتها المزهرية التى ستظهر فى المشهد قبل الأخير، فى مكتب السيد (عبود) العمرى، غير أن وردتها الصفراء ستكون نضرة الأوراق واللون، فالمسرحية ستقدم لنا حكاية فاوست عربى حديث، فاوست باع نفسه للشيطان ليس كفاوست الإسبانى؛ الفتى (سيبريانو) المثقف الباحث عن الحقيقة المطلقة (١٩)، وليس مدفوعا بـ «بريق المعرفة، كما هو شأن فاوست عند جوته» (٢٠)، وإنما بحثا عن كلية المتعة، ومطلقية القوة المسيطرة على العالم كفاوست كريستوفر مارلو، فهو يتوق إلى «ثراء نقى، يتراكم كالبللورات مختزلاً المصانع والأراضى والممتلكات» (٢١)، وهو أمر من الصعب تحقيقه، حتى فى ظل آليات السوق الطبيعية، وإنما يتطلب تحالفًا مع الشيطان لتحويل المستحيل إلى ممكن يسير فى الشوارع، كما تتمثل فيه رجلاً ليس برأسه أوهام، وخلا قلبه من أية شفقة أو حنان، وامتلأت نفسه بإرادة القوة، وكان هذا هو (عبود الغاوى) الذى عقد فى ليلة جليدية حلفا مع الشيطان، من أجل استمراره فى الحياة والاستمتاع بمباهجها، على أن يجدد الشيطان قواه كلما وهنت أو خارت، وذلك بمده بـ«دماء فتية طازجة»، يهتبلها من نساء وطنه، وذلك بالزواج من إحدى فتيات قريته اليانعات، وبعد أن يستنزف دماءها وإنسانيتها يعيدها إلى أهلها «مطلقة بائرة»، عائشا زمنا بما استمده منها من قوة، ثم يعود مرة أخرى إلى قريته/وطنه من مهجره البعيد، بحثًا عن أخرى.

تبدأ حبكة مسرحيتنا بالعودة الثالثة لـ (عبود الغاوى)، بحثا عن زوجة شابة جديدة، وعملاً على إفساد مجتمعه، حاملا بأعماقه رغبة عميقة فى الانتقام من هذا المجتمع؛ رغبة لها بُعد اجتماعى، يبدو فيها كمعادل مسرحى لدورنمات (زيارة السيدة العجوز) العائدة إلى قريتها بعد غياب للانتقام من أهلها الذين ظلموها شابة، وهو الآن ثرى عربى عجوز يود الانتقام من مجتمع أهانه فقيراً، أو كان هو يشعر بالإهانة لفقره أمام أهله الذين كانوا أكثر ثراء منه. كما تمتزج بهذه الرغبة ذات البعد الاجتماعى/ التاريخى رغبة أخرى ذات ظلال ميتافيزيقية، فهى عودة متكررة للوحش الأسطورى للقرية التى على أهلها أن يعدّوا له عذراء حسناء يلتهمها فى كل مرة كى يعيش، و(عبود الغاوى) كوحش واقعى يعود إلى بلده عارفًا بطبيعة هذا البلد وظروفه الاقتصادية وعقلية أهله وظرفهم الزمانى الذى يتحول فيه البلد من نظام إلى آخر، مما يعنى للرأسمالى القادم، كما يقول (الغاوى)لشيطانه، «تسهيلات يصعب أن نجدها فى بلد لا نعرفه». (٢٢) كما أنه يعرف أيضا أن مرحلة التحول والدخول لزمن الانفتاح والخصخصة المتسرعة، قد أحلت المال محل القيم الأخلاقية، وحولت الإنسان إلى سلعة قابلة للتبادل، وأن بريق المال لم يعد يعمى أبصار الرجال فقط، بل أيضا بصر البنت المطلوبة للتضحية بنفسها باسم الزواج الشرعى، وبالتالى فهو يدرك جيداً مدى نجاحه المرتقب، وأن أية صعوبة ستواجهه، سيقدر على تذليلها بماله وشيطانه.

يهبط (عبود الغاوى) إلى القرية، ليدخل فى شبكة علاقات متسعة، فالكاتب لم يعد يتعامل مع شخصيات مسرحه بشكل نمطى، يحد من مساحة التعدد اللونى، وإنما أصبح يرى خلف كل شخصية ملمحاً إنسانياً خاصاً بها يفارقها عن الشخصيات الأخرى، حتى لو اتفقت فى الكثير مع البعض المشابه، وعليه يضعنا ونوس فى المشهد الثانى من الفصل الأول، عقب ظهور البصّارة القديمة (مريم) الملقبة بالزرقاء تيمنا بسميتها القديمة زرقاء اليمامة. غير أن بصّارة اليوم قد فقدت قدرتها على الإبصار، ناهينا عن حدته، ونعرف من حديثها مع امرأة تدعى (فاطمة الموعى) أن أخت (عبود الغاوى) الحيزبون (زنوب) قد اختارت له الصبية (رباب) ابنة (ياسين) لكى تكون ضحيته القادمة، ولذا فإن المشهد التالى لذلك (الثانى من الفصل الأول) لابد أن يكون بالضرورة بمنزل (ياسين) حيث يظهر أمامنا مع زوجته (فضة) ببيت فقير، فياسين مجرد شاعر، أورثه أبوه كرم تين محاطاً بالصخور، ولم يعلمه سوى ارتجال المواويل والغناء على الربابة، لذا لم يمتلك سوى مهنة تلاشت اليوم فى عصر البث الإذاعى والتليفزيونى والأقمار الصناعية، فانتهى زمن الراوى (الشاعر) الذى يعبر عن هموم أهله وأشواقهم فى

مواويل شعرية صافية، ليحل محله الإعلامى الذى يدشن أفكار السلطة ويصوغها فى أشكال غنائية زائفة، و(ياسين) الشاعر المغنى الصادق والمتشكل فى إهاب (ياسين المصرى) بتنويعاته المختلفة بين الموال والقصة والمسرحية والفيلم السينمائى، يتصادم مع واقعه، يرفض أن يترك مهنته التى يعشقها ويجد نفسه فيها، ويرفض أن يكون نخاساً يبيع ابنته ذات الثمانى عشرة ربيعاً إلى كهل فى الستين من عمره من أجل المال، بينما توافق زوجته (فضة) على هذه الزيجة مسايرة للزمن اللئيم، واتساقًا مع نفسها الخائنة، فهى تعيش حالة خيانة مع الثرى (عبدالرحمن الدرويش) أحد وجهاء القرية وتحلم بالثراء والثياب الجميلة وممارسة الحب فى فراش واسع نظيف، كما تحمل فى أعماقها حكاية قديمة عن عجز الزوج عن الدخول بها ليلة زفافهما الأولى، فقامت هى بتمزيق بكارتها بإبهامها لتجنيبه الإذلال، ولإثبات رجولته أمام مجتمع قريتها، ورغم أنه دخل بها بعد ذلك، وأنجب منها ابنتهما (رباب) إلا أنها لا تنسى له ليلة الزفاف، كما ترفض منه ذلك التمسك بقيم انهارت ومهنة تلاشت، بينما هو يحمل فى أعماقه حكاية خيانتها المستمرة له، وتحمله الهوان حماية للأبناء وعجزاً لنقره عن قدرته على تلبية احتياجات بيته ومطالب زوجته.

وبين براجماتية (فضة) اللاأخلاقية، وميكافيللية (ياسين) الساقطة فى عدم الأخلاق، عاشت ابنتهما (رباب)، وتربت على أفكارهما وشجارهما، أحبت الفتى (بسام الراضى) معلم المدرسة، وأحبت كلامه الثورى «عن المساواة بين الرجل والمرأة، والعمل المشترك ضد الأفكار البالية، والتقاليد المتخلفة»[٢٣]، فهو مثقف آخر، صورة أولية من معلم المدرسة المثقف (فاروق) فى «يوم من زماننا»، غير أن تنشئتها الاجتماعية، والمناخ الاقتصادى المحيط بها، والأجواء التى يصنعها حوله (عبود الغاوى) تجعلها تتردد فى قبول خطبة (بسام) لها، خاصة وهى تشعر فى أعماقها بروح الغواية، تقول له: «مازلت صغيرة يا بسام، ومشاعرى تموج متغيرة كتقلبات الريح، إن لدى أحلاما كثيرة، وأحيانا أحس أن الدنيا أضيق من أن تتسع لطموحى وإمكانياتى»[٢٤]، فهى تحلم بالسفر بعيداً والتحقق بالفن أو بغيره.

أسرة (ياسين)، هنا، هى عينة نموذجية للمجتمع الذى يهبط إليه (عبود الغاوى)، تكشف عن التخلخل والتهرؤ فى الواقع الساعى (الغاوى) للسيطرة عليه، وهو تخلخل أصاب بنية المجتمع ذاتها، مما انعكس بالضرورة على مجتمع النص، لذلك، اجتمع أعيان القرية وممثلوها على رفض تزويج بناتهن للغاوى، لكنهم سرعان ما يتراجعون أمام عرضه إقامة مشروع مجمع سياحى بالقرية، مدعم بسلطة البلاد فى العاصمة، ومحقق الخير لسادة القرية، خاصة وأنه يصحب عرضه هذا عرضا آخر لشراء الأرض التى سيقام عليها المشروع بستة أضعاف ثمنها، وهو ما يسيل لعاب الجميع له، ويبدأ التحول فى المواقف والسقوط لمن تمسك يوما بقيم الحفاظ على الأرض والعرض.

وكما فعلت سيدة دورنمات العجوز فى المسرح، وفعلت إسرائيل فى الواقع، يبدأ مخطط السيطرة على المكان، بقوة وجبروت القادم، وضعف وخور القائم فيه والممتلك تاريخا وحقا ووجوداً له، ويتم بيع الأراضى الذى «يثير فى القرية هيجانات وصدامات» كما يقول عنوان الفصل الثانى، ويقبل (يوسف العلونى) البقال الصغير أن يدخل فى «شراكة» مع (الغاوى) لتوسيع دكانه وتجارته، ويقبل (ياسين) الشاعر أن يبيع نفسه وفنه إلى (الغاوى) لكى يحمله معه إلى العاصمة، ليسجل له مواويله الشعبية على أشرطة، يحملها معه إلى الخارج بحجة أن الجالية العربية هناك متعطشة لهذا اللون من الفن الشعبى؛ لقد سقط قناع (ياسين) الأخلاقى أمام بريق المال. وأمام هذه القوة الشرسة القادمة لشراء كل شئ، وموافقة الغالبية على البيع، يقرر العمدة (المختار) أن يبيع أرضه، ويبارك (عباس) شيخ القرية البيع، ويقتل الأخ الانتهازى (مروان) أخاه الأمين (أمين) بالرصاص لمعارضة الثانى رغبة الأول فى بيع أرضهما، وتأخذ البلدة فى التبدل والتحول، مع التقدم فى بناء المدينة السياحية، خاصة وهى تضم سوقا كبيرة (سوبر ماركت) يباع فيها كل شئ، حتى القيم والأعراف الأخلاقية، فـ (يوسف) البقال، الذى أصبح دكانه وتجارته جزءاً من (السوبر ماركت) يطلب من زوجته (فاطمة) البائعة معه بالمحل أن تبدو كعاهرة لجذب مزيد من الزبائن، وذلك باسم

«المرونة والكياسة»، وزوجتا (عبود السلقينى) (زهية) و(كريمة) يقدمان عرضا للأزياء مثيراً للغرائز كفتنة تغوى الأنبياء والقديسين، ويضيع الرجال فى حمى الشهوة للمال والجسد والمتع الحسية بعد أن أدخلهما (الغاوى) عالمه السحرى فى المجمع السحرى، فراحوا ينقلبون على أنفسهم، مثلما انقلب قبلهم الرجال فى «الفيل يا ملك الزمان»، حينما دخلوا عالم الحاكم السحرى، وخرجوا منه ليتخذوا موقفا مع الحاكم لا ضده.

لقد حول العالم السحرى الشخوص عن رؤيتهم للحياة، ففقد الرجال نخوتهم، وصارت الزوجتان السابقتان عاهرتين، وتحول البقال إلى قواد، وتاه الشاعر (ياسين) حينما فقد صوته الريفى وسط ضوضاء الأجهزة الحديثة والموسيقى الصاخبة فى المجمع، وانتقلت الزوجة (فضة) من النقيض إلى النقيض، متحولة من الغواية إلى الهداية، ومن الأمل فى التعلق بالحياة إلى اليأس من كل شىء، فارتدت الحجاب وانسحبت من الحياة، وقبلت الأمة (رباب) الزواج من العجوز (الغاوى)، ليس رضوخاً لأمر أبيها ومساعدة له فى محنته، وإنما لتعلقها برغبات بثتها أمها فى عماتها منذ الصغر، وفجرتها أضواء المجمع وهى شابة. فى المقابل، يقف المثقف/ المعلم (بسام) متسلحا بوعيه بواقعه، مدركا حقيقة الزمن الذى يعيشه، وأنه لابد من المقاومة فى وجه ما يستجد على الواقع من أفكار وأنظمة، لا الوقوف السلبى عند مجرد (التكيف) معها أو الهروب الأكثر سلبية منها. وقد استطاعت (فاطمة) أن تقاوم، رافضة التعهر، متمسكة بالإرادة عن زوجها الداعر، ومن ثم تلتقى فى الصميم مع (بسام) ويقرران معاً القران لدعم كل واحد منهما حركة الآخر المقاومة، ويقفان معا ضد الطاغوت الجديد، النظام الرأسمالى فى أسوأ أشكاله، ويتحركان معاً فى معية (مريم الزرقاء) التى فقدت ابنيها، بالقتل للأول والسجن للثانى القاتل، كما فقدت أرضها بالبيع للصرف على محاكمة ابنها، وحماية نفسها من هجمة السوق العنيفة.

تقوى المثقف بحب الإنسانة المؤمنة به، وبعطف المرأة المتبصرة والمدركة بأنه «ذات يوم سيلمس الناس أن ما تدافعوا نحوه، لم يكن إلا الموت والخراب، وعندئذ سيحتاجون من يزودهم بالمعرفة، ويدلهم على مخرج»[٢٥] لذلك، لم ينكسر هذا المثقف أمام سلطة المال، وأدرك أن نزع الأقنعة عن الوجوه يكشف عن الحقائق المختفية خلف المظهر البراق، كما أدرك أن الجوهر، مهما كان مؤلما، هو الصحيح والصحى للمجتمع، ومن ثم استطاع مثقف «ملحمة السراب» أن يتجاوز محنة هزيمة مثقف «يوم من زماننا» فلا ينتحر مثله، ربما لأن الخيانة لم تصل بعد إلى بيته، فلم تخونه الزوجة، وإنما تركته المحبوبة، وسرعان ما وجد أخرى تقف إلى جانبه، وكذلك كان مثقفنا هنا أقوى من مثقف «أحلام شقية» الذى ترك ساحة الصراع، راضياً بالطرد والإخراج من المكان حماية لنفسه من الموت، على حين أصر مثقف «ملحمة السراب» على البقاء والمواجهة لأسس التخريب فى المجتمع، والعمل على تصحيح الوعى بين ناسه، هذا الوعى المغيب والقاتل لكل من يعمل على إيقاظه، رغم اغتيال البصّارة (مريم الزرقاء) ضرباً بأيدى الناس، ورغم تأكيد (بسام) لـ (فاطمة) بأنه «يبدو أن أمامنا ليلاً طويلا يا فاطمة»[٢٦]، فإنهما معاً يصران على المضى فى الطريق المؤدى لإيقاظ وعى الناس، فهو بالحتم «طريق السلامة» رغم وعورته.

أصبح للشخصيات، فى دراما ونوس الأخيرة، حياة أكثر تبلوراً وخصوصية، لم تعد مجرد أبواق لأفكار مطلقة، وإنما صارت وجوداً حياً ومتمايزاً، تعيش على أرض الواقع، وتلتحف بأردية تعبيرية تعمق من دلالاتها، فتسمو بها إلى درجة الكلية، دون أن تقع فى التجريد المخل، يتسلل التعبير المباشر إلى أفواهها، لكنها تظل تعبر عن نفسها فى الأغلب الأعم، تكتنفها الظلال الأسطورية، غير أنها لا تبرح واقعها وتشى بزمانها ووقائع هذا الزمان الغادر، متحركة داخل بنية درامية أكثف، وحركة وإيقاع أسرع، فضلا عن قدرة أعمق على استيعاب رؤية ونوس الثاقبة والعميقة رغم شفافيتها الرائقة.

الهوامش:

(١) انظر الدراسة الافتتاحية المهمة التى كتبها سعد الله ونوس بعنوان «الثقافة الوطنية والوعى التاريخى»، فى مفتتح الكتاب الثقافى الدورى **قضايا وشهادات** الذى شارك فى هيئة تحريره مع عبدالرحمن منيف وفيصل دراج وجابر عصفور، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ـ دمشق ـ ٤ خريف ١٩٩١ .

(٢) برهان غليون: **اغتيال العقل**، دار التنوير للطباعة والنشر ـ بيروت (د ـ ت) ص ٢٩٦ .

(٣)يذكر جابر عصفور فى مقاله: «درع برسيوس» بجريدة **أخبار الأدب** ٢٥ / ٥ / ٩٧، أن لونوس مسرحية لم ينشرها ولم تضمها أعماله الكاملة، كتبها عقب تفتت الوحدة بين مصر وسوريا، أى فيما بعد سبتمبر ١٩٦١، باسم «الحياة أبداً».

(٤) انظر D-W. Fokkema, Elrlld Ibsch, : **"Teorias de la literatura del siglo xx."** Traducción y notas de Gustavo Dominguez. Tercera edicion, - Madrid: Cátedra 1988 - P. 155.

(٥)انظر: Fokkema: op. cit. p. 160

(٦) سعد الله ونوس: **الاغتصاب**، منشورات مؤسسة حطين ـ القدس. آذار ١٩٩٠ ـ ص٤ .

(٧) بيلينكس، ف. ع: **مجموعة الأعمال الكاملة**، المجلد الخامس، موسكو ١٩٥٤، ص ١٦ . نقلاً عن م. س. كوركينيان: موسوعة نظرية الأدب، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، القسم الرابع، الدراما. ت: . جميل نصيف التكريتى ـ وزارة الثقافة والإعلام. العراق ـ ١٩٨٦ . ص١٠ .

(٨) سعد الله ونوس: **الاغتصاب**، مرجع سابق ـ ص ٩٥، ٩٦ .

(٩) سعد الله ونوس: **يوم من زماننا**، الأعمال الكاملة ـ دار الأهالى ـ دمشق ـ ١٩٩٦ ـ ص ١٩٣ .

(١٠) سعد الله ونوس: **يوم من زماننا** مرجع سابق . ص ١٩٧ .

(١١) سعد الله ونوس: **يوم من زماننا**، مرجع سابق . ص ٢١٩ .

(١٢)يفضل حازم شحاتة أن يسمى (الإرشادات المسرحية) بالنص المرافق (انظر كتابه: **الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان**، هيئة الكتاب، ١٩٩٧)، ونحن نميل فى كتاباتنا إلى تسميتها بالنص الموازى لأنه يتوازى فى حركته مع حركة النص الحوارى، الأصلى فى الدراما، ويساعد (القارئ) على تصور أبعاد المكان والزمان وأحيانا حركة الشخصيات وانفعالاتها، لكنه لا يفرض على المخرج أية رؤية جامدة لهذه الأبعاد المذكورة، فهو يختفى فى العرض المسرحى، الأصل فى إبداع الدراما المسرحية، لتحل محله صورة كلية تشمل النص الحوارى ضمن ما تشمل من حركة وصوت وكتلة وفراغ وممثل حى، بل جمهور له مردوده اللحظى أثناء الفعل المسرحى.

(١٣) سعد الله ونوس: **أحلام شقية**، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص٢٥٥.

(١٤) سعد الله ونوس: **أحلام شقية**، مرجع سابق. ص ٢٦٢ .

(١٥) سعد الله ونوس: **يوم من زماننا**، مرجع سابق. ص ٢٣٢ .

(١٦) سعد الله ونوس: **أحلام شقية**، مرجع سابق، ص ٢٥٨ .

(١٧) سعد الله ونوس: **ملحمة السراب**، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٦٠١ .

(١٨) سعد الله ونوس: **ملحمة السراب**، مرجع سابق، ص ٦٠٣ .

(١٩) RUIZ ROMÓN, FRANCISCO: **"Historia del Teatros Espanol"** . (Desde Sus origenes hasta 1900) Séptima Edición. (- Madrid: Cátedra 1988 . p.228.

(٢٠) عز الدين إسماعيل: **قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر: دراسة** مقارنة. دار الفكر العربى ـ القاهرة ـ ١٩٨٠، ص١٥٥ .

(٢١) سعد الله ونوس: **ملحمة السراب**، مرجع سابق ، ص ٦٠٦ .

(٢٢) نفسه ، ص ٦٠٤ .

(٢٣) نفسه، ص ٦٠٢

(٢٤) نفسه ص ص ٦٤٢، ٦٤٣.

(٢٥) نفسه ، ص ٧٣٣ .

(٢٦) نفسه ، ص ٧٥٠ .

المؤلف المشارك

مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس

حازم شحاتة*

يواجه الناقد الذى يتناول نصوص ونوس بوصفها بنية مغلقة، أو بوصفها رسالة مشفرة، مأزقًا صعبًا. فالنصوص الإبداعية لونوس محاطة بكتابات نظرية وأحاديث صحفية شارحة لا تترك الفرصة للناقد كي ينسب إلى نفسه تحليلاً نقديًا، سواء كان مدخله إليه تقنيًا أو إيديولوجيًا أو فلسفيًا. وسواء توسل بالشكل أو بالمحتوى، فستجد نتائجه فى مشـــروع ونوس النظرى والتنظيرى. فإما أن يعود الناقد إلى آراء ونوس النظرية ليأخذ منها مصدرًا لنتائجه، فيقـــود ونوس النظـــرى تحليل الناقد لونوس الإبداعى فيكون ونوس القارئ والمقروء معًا! وهو حال يلغى تحليل الناقد وقراءته الذاتية لصالح ذاتية ونوس. وإما أن يتجه الناقد إلى مناقشة العلاقة بين الإبداعى، (كما يراه الناقد) والنظرى فى أعمال ونوس، راصدًا المطابقات والاختلافات، فيكون هنا مشتغلاً على صحة المقولات وخطئها بمعيار الإبداع، أو صحة الإبداع وخطئه بمعيار المقولات! وهو حال يلغى موضوعية القراءة لصالح ذاتية الناقد.

وللخروج من هذا المأزق يقترح هذا المدخل ألا يقرأ النص المسرحى بوصفه رسالة من كاتب إلى متفرج، ولكن أن يقرأ النص المسرحى على أنه تأليف مشترك بين الكاتب والمتفرج ؛ بحيث ينظر إلى المتفرج بوصفه مؤلفًا مشاركًا للمؤلف الفعلى، وأن تستبدل بثنائية الشكل/ المحتوى (بتجلياتها المختلفة) ثنائية أخرى للقراءة، هى المتفرج/ الكاتب، التى تميز فن المسرح على وجه الخصوص.

فالكاتب يتصور المتفرج الذى يشاهد ما يقع على خشبة المسرح ويسمعه «هنا» و«الآن» وهو ما يسمح للمتفرج أن يكون عاملاً من عوامل تشكيل النص. هذا العامل الذى

* باحث، وناقد مسرحى مصرى.

اهتمت بدراسته نظريات القراءة يقره كُتّاب المسرح ومنظروه منذ كتاب (فن الشعر) لأرسطو فى القرن الرابع قبل الميلاد. فأرسطو ينصح الكاتب الدرامى ألا يغفل المتفرج أثناء الكتابة فيقول[1]:

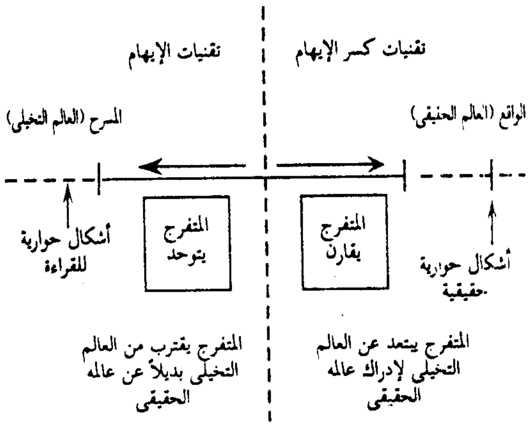
> وينبغى للشاعر حين ينظم قصصه ويتممها بالعبارة أن يتمثلها بعينيه على قدر ما يستطيع، فإنه حين يرى الأشياء أوضح ما تكون، وكأنه كان شاهداً الأعمال نفسها، يجد ما يليق بها ولا يغيب عنه شئ من ضد ذلك.

فكأن وظيفة المتفرج هى إعطاء النص خاصيته المسرحية. وطبقًا للصورة التى يتصورها الكاتب للمتفرج يتشكل النص، فلا مسرح دون متفرج كما يقول جروتوفسكى[2]:

> هل يستطيع المسرح أن يستغنى عن المتفرج؟ يحتاج المسرح إلى متفرج واحد على الأقل كى يصبح عرضاً مسرحياً.

إن الفرق بين فلسفة الإيهام، وفلسفة التغريب أو كسر الإيهام ينبع من الموقع الذى عينته كل منهما للمتفرج فى المسافة بين العالم الحقيقى (واقع المتفرج) والعالم التخيلى على خشبة المسرح؛ فبينما تسعى مدارس الإيهام إلى أن يكون واقع الخشبة «كأنه» واقع المتفرج؛ بحيث يستبدل المتفرج العالم التخيلى بعالمه الحقيقى، فيتوحد مع عالم المسرح مبتعداً عن عالمه الحقيقى، فيتطهر، أو يؤدلج، أو يربى، أو يتكيف مع واقعه ومجتمعه، تسعى مدارس كسر الإيهام إلى أن تستبعد ذلك الاتحاد وتقرب المتفرج من عالمه الحقيقى؛ أى تخلق المسافة بينه وبين العالم التخيلى لصالح إدراك علاقات واقعه ومجتمعه، فيفكر، يتخذ موقفًا، «يؤدلج» أدلجة مضادة. فالتأثير على المتفرج وأدلجته هما غرض المسرح ووظيفته فى الفلسفتين على اختلاف الأداة والتقنيات فيهما؛ ذلك الاختلاف الذى يتحدد بموقع المتفرج فى كل منهما.

ويمكن إدراك هذا التصور عبر الشكل التبسيطى التالى:



النص المسرحى فى هذا التصور علاقة مشتركة بين رسالة الكاتب واستجابة المتفرج من جهة، ورسالة المتفرج واستجابة الكاتب من جهة أخرى. فالمتفرج (يبتعد) أو (يقترب) من العالم التخيلى وفق (فعل) المسرح. ولكنه فى الحالتين مرتبط بعالمه الحقيقى. ومن هنا، نرى العرض المسرحى (الذى يحاول الكاتب صياغته فى النص) هو معادلة تصوغ العلاقة بين العالمين.

المتفرج والذات المبدعة

لقد تشكلت نصوص سعد الله ونوس بطرائق مختلفة حسب حضور المتفرج فيها ودرجة مشاركته فى تشكيلها منذ نصه الأول (ميدوزا تحدق فى الحياة) ـ ١٩٦٢، وحتى نصه الأخير (الأيام المخمورة) ـ ١٩٩٧. فقد تفاوت حضور المتفرج فى رحلته الإبداعية (٣٥ عامًا) حسب تصوره هذا المتفرج وحسب المساحة التى أعطاها له ونوس لمشاركته فى تأليف النص. وهنا، تنشأ ذات أخرى للكاتب هى الذات المبدعة للنص تتحرك على خط (المسرح ـ الواقع) من أقصاه إلى أقصاه. فالذات المبدعة لونوس (الكاتب الفعلى) التى كتبت (ميدوزا تحدق فى الحياة) عام ١٩٦٢ ليست هى الذات المبدعة التى كتبت (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) ١٩٦٧/ ١٩٦٨، كما أن الذات المبدعة التى كتبت (طقوس الإشارات والتحولات) عام ١٩٩٤ هى ذات ثالثة.

الذات المبدعة الأولى

هذه الذوات الثلاث هى العلامات الرئيسية لطريق ونوس على خط (المسرح ـ الواقع) التى تمثل استجابات

الكاتب الفعلى (سعد الله ونوس) لدور المخرج ومشاركته. تكتب الذات المبدعة الأولى مسرحيات (ميدوزا تحدق فى الحياة)، (جثة على الرصيف)، (فصد الدم)، (لعبة الدبابيس)، (الجراد)، (المقهى الزجاجى)، (مأساة بائع الدبس الفقير)، (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا)، (عندما يلعب الرجال)، وهى المسرحيات التى صنفتها دار «الأهالى» السورية[٣] فى الطبعة الكاملة لأعمال ونوس تحت مسمى (المسرحيات الأولى) على أنها من قبيل أعمال البدايات. ويلاحظ قارئ قائمة العروض والترجمات فى نهاية الجزء الثالث من الأعمال الكاملة أنه لا عرض مسرحيًا قام على هذه المسرحيات فى عواصم العالم المختلفة مثل مسرحيات أخرى لذات مبدعة أخرى من ذات ونوس اللهم إلا إذا كانت قدمت فى معاهد التمثيل أو الجامعات، وهو ما يؤكد الملحوظة ولا ينفيها؛ إذ لم تحظ هذه المسرحيات الأولى بأى عرض جماهيرى كبير. وتشير الطبعة الكاملة فى ملحوظة دالة إلى أنها لم تذكر عروض المسرحيات القصيرة، وهى عديدة لاسيما فى إطار الأكاديميات الفنية، وهى لا تقصد سوى المسرحيات الأولى؛ لأن (الفيل يا ملك الزمان)، وهى من المسرحيات القصيرة، حظيت بعروض جماهيرية كبيرة حيث عرضت المسرحية فى كل الدول العربية كما تقول الطبعة الكاملة (مج ٣، ص ٧٨٨)، كما ترجمت (الفيل....) إلى لغات متعددة، بينما لم يترجم أى من نصوص المسرحيات «الأولى».

فما السبب فى أن المتفرج قد استبعد هذه المسرحيات. وأقصد هنا أن صانعى العروض المسرحية لم يروا فى هذه المسرحيات مادة مسرحية للمتفرج. السبب ـ كما يفترض هذا المدخل ـ أنها نصوص استبعدت المتفرج أثناء تشكيل النص، ووضعت بدلاً منه قارئ نصوص أدبية اتخذت شكل المسرح.

فالذات المبدعة الأولى التى سلكت نشاطها الإبداعى بـ (ميدوزا تحدق فى الحياة) لا تكتب النص المسرحى بوصفه نصًا معدًا لمخاطبة صانعى العروض أولاً، والمتفرج ثانيًا، حيث توظف تقنيات الرواية للوصف، وتستخدم تقنيات المسرح لخدمة الفعل السردى. وهو الأسلوب الذى أطلقت عليه الذات المبدعة اسم «مسرحية مروية»؛ حيث يتداخل السرد مع الحوار فى اللحظة نفسها، وليس على التوالى كما هو الحال فى «المسرواية» و(هو شكل للقراءة أيضًا وليس للتمثيل). لقد كانت الذات المبدعة لـ (ميدوزا...) تكتب نصًا أدبيًا للقراءة، ولم تكن فكرة العرض المسرحى أمام جمهور حاضرة أثناء الكتابة. وهذا شكل من أشكال الكتابة المتماسة مع المسرح حيث انشغلت الذات المبدعة، هنا، بطرح أفكارها وقضاياها فى صورة حكاية حوارية. وتقع هذه الأشكال على خط (المسرح ـ الواقع) فيما قبل الدخول إلى عالم المسرح، حيث الحوار مثقل بالمجاز اللغوى الذى يحتاج إلى تفكير متأنٍ لا يتوفر لمتفرج المسرح، وإنما يتوفر لقارئ يستطيع أن يتمهل مع الجملة وتركيبها ومن ثم يستطيع إنتاج دلالتها ومعناها، كما يستطيع القارئ أن يعود إلى جملة سابقة فى الحوار ليتابع مصدر الفكرة أو يقارنها بفكرة سابقة، وهو ما لا يتوافر لمتفرج المسرح إلا إذا كان الكاتب قد وضع فى اعتباره هذا وعالجه بطريقة مناسبة للإلقاء الشفاهى، ولظاهرة الزوال السريع للجملة المسرحية وعدم عودتها مرة ثانية فى العرض المسرحى، وهو ما ستلحظه ذات مبدعة أخرى لسعد الله ونوس فى نصوص أخرى.

وفى (ميدوزا...) تصف الذات المبدعة المنظر كالتالى[٤]:

.. وعندما غرقت قاعة النظارة فى الظلام، أنّت ربابة فى عزف حزين لدقيقة، أو اثنتين، ثم انزاح الستار بطيئًا، وساد صمت مقلق.

كأنها تصف عرضًا مسرحيًا تم إنجازه من قبل، تستخدم معه الفعل الماضى، تحكى للقارئ عن عرض مسرحى أبدعته وشاهدته الذات المبدعة فى لحظة سابقة على القراءة، فى وصفها المنظر أو فى وصفها الحركة والانفعال كأن تقول[٥]: «ووافق فيدوس بهزة من رأسه، وأضاف بصوت ردىء التكوين»، أو: «انبسطت أسارير الحاكم»، أو: «انفلتت من هيرا ضحكة مليئة بالمرح والفتنة، فقطب والدها، وقال بصوت عال». فكأن الذات المبدعة هى الراوى

العليم بكل شيء التي تسرد للمروى له الحكاية بعد انتهائها، وكأنها بذلك تلعب الدورين: الكاتب والمتفرج معًا. ولكن الذات المبدعة سوف تترك هذه التقنية فيما تلا من النصوص التي كتبتها. ففي (جثة على الرصيف) تستخدم الذات المبدعة وصف المنظر على أساس من الديكور المسرحي، كما تستخدم داخل الأقواس (النص المرافق للحوار) صيغة المضارع لترهين الأحداث، مما يشي بإحساسها بوجود المتفرج. ولكن التصور الأساسي عن ذلك المتفرج لا يزال يقع في دائرة القارئ في هذه المسرحية وما تلاها من المسرحيات. ويستطيع الناقد الدرامي التقليدي أن يبرهن لنا على التنميط الذي تستخدمه الذات المبدعة وهي ترسم الشخصيات: السلطة ـ المواطن البسيط ـ المثقف المنعزل عن واقعه، رجل العلم، رجل المال، الفنان... إلخ، وأن يبين لنا كيف أن الشخصيات تتحرك وفق مسارات مسبقة رسمتها الذات المبدعة للنص؛ فالمصائر كلها من صنع ذات أعلى من الشخصية، وتحولات الشخصية لا تأتي وفق فعلها هي لتصبغ الأحداث، بل وفق تحولات الأحداث ذاتها المفروضة عليها من الخارج. وبذلك، لا يجد الممثل فرصة ـ على خشبة المسرح ـ إلا أن ينطق الكلمات حسب انفعال نمطي، سابق التجهيز، يدل على فكرة ولا يدل على شخصية، وكأنه يلقي حواراً يؤطره انفعال ذهني، بينما أصل التمثيل أمام متفرج هو انفعال ينتج حواراً. كما أننا لا نستطيع أن نلمح في النص «صورة» للعلاقات الحركية بين الشخصيات؛ بحيث يمكن ـ مثلاً ـ تقديم هذه المسرحيات للإذاعة دون أن يفقد النص شيئاً، وفي ذلك إهمال للنصف الثاني من طاقة متفرج المسرح وهو الرؤية.

إن الذات المبدعة الأولى تقف على أعتاب المسرح، في أقصى يسار خط (المسرح ـ الواقع)، في موقع تعزل فيه المتفرج عن تجربتها وتنعزل عنه بالتالي.

ولكن الكاتب الفعلي، سعد الله ونوس، يستجيب للمتفرج؛ فينهي بنفسه عزلة الذات المبدعة الأولى، لتتجلى ذات مبدعة ثانية تكتب نصًا فارقًا في العلاقة مع المتفرج هو (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

الذات المبدعة الثانية:

لتحقيق رؤية الذات المبدعة عن التهميش وغياب المثقف عن الفعل الاجتماعي تتبنى الذات المبدعة لنص (حفلة سمر...) شكل «الحفل»، وهو ما يعني تقسيم المسرح إلى ممثل وممثل له. ولكنها تعود إلى إلغاء هذا التقسيم بإضافة كلمة «سمر» مما يعني المشاركة المتساوية للطرفين وإلغاء المساحات المميزة للممثل والممثل له. وهو مشروع جمالي تتبناه الذات المبدعة في نصوص (مغامرة رأس المملوك جابر) و(الفيل يا ملك الزمان) و(الملك هو الملك) و(سهرة مع أبي خليل القباني) و(رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) بأشكال مختلفة للعلاقة بين المساحتين، ولكن ما يجمع بينها في مشروع جمالي واحد هو الإدراك الحاد لمساحة المتفرج وإشراكه في فعل المسرح أثناء الكتابة، لعله يشارك فعلاً أثناء العرض المسرحي.

(حفلة سمر...) تعكس المجتمع على صورة دار عرض مسرحي رسمية، تقدم عرضًا مسرحيًا بعنوان «صفير الأرواح» للمؤلف عبد الغني الشاعر، ولكن التمرد يبدأ من الصالة اعتراضًا على تأخر موعد بدء العرض، ثم اعتراضًا على تفكير المخرج في صياغة المسرحية التي كان ينوي تقديمها بمناسبة ٥ حزيران (صفير الأرواح)، وهي مسرحية رسمية تعالج الموقف من وجهة نظر السلطة، والمخرج هو الصورة المسرحية للدكتاتور؛ فهو مدير المسرح وهو الممثل الأول وهو «مسؤول» ولحضوره امتداد «أوسع وأبعد من خشبته أو بناء مسرحه» كما تقول الذات المبدعة في تقديمها الشخصيات وسياق الأحداث. يتحرك الجمهور ويصعد إلى خشبة المسرح متفرجون جاءوا ليشاهدوا (صفير الأرواح) فإذا بهم يقدمون حكايتهم الخاصة عن يوم الخامس من حزيران لينقلب المسرح إلى ما يشبه «حفلة سمر».

فالمتفرج الذي يصنعه النص، الممثل له، الذي يمثل دور المتفرج ينقلب ممثلاً وهو صورة للمتفرج خارج المسرح كما تراه الذات المبدعة للنص، معنيًا بفعل التمرد والثورة والاستيلاء على المسرح الرسمي (السلطة). هذه الصورة تعكس تصور الذات المبدعة عن المتفرج أثناء عرض المسرحية،

أو المتفرج الضمنى الذى شارك فى تأليف النص والذى يختلف بالضرورة عن المتفرج الفعلى الذى شاهد العرض الأول «لفرقة المسرح» ـ وهى فرقة غير رسمية ـ عام ١٩٧١.

وقد توقع ونوس والفرقة المسرحية أن يخرج الجمهور بمظاهرة من المسرح ولكن ذلك لم يحدث بسبب تلك المسافة بين المتفرج الضمنى؛ أى وعى الذات المبدعة بالمتفرج الفعلى، والمتفرج الفعلى نفسه.

لقد حاولت الذات المبدعة أن تقدم فى هذا النص شكلاً مسرحيًا مقاومًا للمسرح السائد، وفعلاً إيديولوچيًا مناهضًا لإيديولوچيا المسرح السائد، فلم تعد النص يكتب كى يتحرك الممثلون على خشبة المسرح فقط، ولكن من الصالة أيضًا، فالنص المرافق يشير إلى حركة الصالة كثيرًا أثناء الحوار، ويتكرر ما بين القوسين نفسه (من الصالة) عبر صفحات النص، راغبة فى أن يبدو العرض المسرحى كأنه نقاش حقيقى، يقترب من المتفرج إلى نفس العالم الحقيقى، أى تضعه فى أقصى منطقة «كسر الإيهام» وهى النقطة التى لو جاوزها العرض المسرحى لخرج من مجال الفن إلى مجال الندوة أو المحاضرة؛ أى إلى أشكال حوارية حقيقية.

وتضع الذات المبدعة لنص (مغامرة رأس المملوك جابر) المتفرج مرة أخرى داخل النص المسرحى ليكون دليلاً للمتفرج الفعلى أثناء العرض المسرحى؛ فالحوار بين المتفرج فى النص والممثلين هو «علامة» لحوار آخر فى العرض المسرحى بين المتفرج الفعلى والممثلين. تقول الذات المبدعة فى نصها المرافق[٧]:

نحن فى مقهى شعبى. ثمة عدد من الزبائن
يتفرقون على المقاعد المبعثرة فى أرجاء المقهى...
ينبغى أن يحس المتفرجون بنوع من الاسترخاء
وربما الطرب شأنهم فى ذلك شأن زبائن المقهى.

إن الذات المبدعة للنص، تدرك أن نصها ـ وهذا حق ـ ليس سوى دليل عمل للعرض المسرحى، فبالرغم من أنها تكتب الحوار بالفصحى فإنها تؤكد أنه «يجب أن يؤدى بالعامية... يمكن أيضًا إجراء بعض التعديلات عليه، وإضافة بعض العبارات المرتجلة خلال تجربة العرض[٨]».

إن الذات المبدعة تريد أن تضع المتفرج فى أقرب نقطة للعالم الحقيقى، فتصمم بناء النص ليدفع المتفرج إلى هذه النقطة محاولة التقريب بين المسرح والواقع. ولكن الذات المبدعة ـ وهى تضع دليلها للمتفرج الفعلى ـ لا تفطن إلى أنها تقدم «نموذجًا» للفعل كى يحتذيه المتفرج الفعلى، وبذلك فإنها فى الحقيقة لا تضع المتفرج فى موقع المبادر بالفعل، وإنما فى موقع المتعلم من فعل صورته فى المسرحية. وبذلك، يتحول المسرح إلى منصة تعليمية مباشرة، وليس إلى منصة حوار جدلى خلاق كما ستفعل الذات المبدعة الثالثة بعد ذلك. فالذات المبدعة الثانية تقيم فصلاً مدرسيًا يتعلم فيه المتفرج الإيديولوچيا أو مايسميه ونوس «مسرح التسييس»؛ أى إكساب المتفرج الفعلى وعيًا سياسيًا.

وتتخذ الذات المبدعة الثانية تقنيات كسر الإيهام/ التعليمية: المسرح داخل المسرح، اللوحات الشارحة التى تصوغ الفكرة الإيديولوجية، كما فى (الملك هو الملك)، حيث تتصدر العرض لافتة رئيسية تقول[٩]: «الملك هو الملك.. لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة فى أنظمة التنكر والملكية» وينبغى أن تكون ذات طابع إعلانى، كما تقول الذات المبدعة فى ملاحظتها الموجهة إلى صانعى العرض المسرحى، بالإضافة إلى لافتات أخرى لكل مشهد. فلافتة المشهد الأول هى[١٠] «عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية»، وهكذا. وقد يستبدل عرض مسرحىٌ ما الأغانى والاستعراضات بهذه اللافتات كما حدث فى عروض كثيرة بمصر، ولكن تبقى الوظيفة واحدة.

إن الذات المبدعة تصنع المجتمع على عينها: السلطة والشعب، التمرد والثورة، التعليم والتسييس، الشرح والتفسير، وتقدم المسرح بوصفه مدرسة الشعب. وهو المفهوم الذى لم يفارق البرجوازية العربية الحديثة منذ صعودها فيما حول منتصف القرن الماضى، وهو تاريخ ظهور المسرح بشكله الوافد كما رآه رواده مارون نقاش وأبو خليل القبانى ويعقوب صنوع. ولعل هذا النموذج للمسرح هو ما تتمثله الذات المبدعة الثانية لسعد الله ونوس فهى مولعة به. وقد كان المسرح عند هؤلاء الرواد فعلاً اجتماعيًا يشارك فيه المتفرج بالرأى بل يتدخل لتغيير الأحداث، على نحو ما تشير إليه

الذات المبدعة فى كتابتها نص (سهرة مع أبى خليل القبانى)، كأن يقدم أحد المتفرجين ملحوظة إخراجية للخشبة[11]: «خبى رأسك يا رجل وإلا كشفوا أمرك»، أو تعليقًا على الأحداث[12]: «سبحان من يرزق بغير حساب»، أو نقاشًا حول المماثلة[13]

متفرج«١»: هو ذا الخليفة هارون الرشيد.

متفرج «٢»: علىّ الطلاق لو قلت عنى هارون الرشيد لصدقك الناس أكثر.

متفرج «١»: هذا اللباس لا يكون إلا للخليفة.

هذا الحوار المرتجل الحار فى مسرح الرواد، كما تصورته الذات المبدعة الثانية، هو الخطاب الذى كافحت البرجوازية العربية الحديثة نفسها لإلغائه بعد ذلك، وكدحت كدحًا متواصلاً لتثبيت المتفرج الفعلى فى مقعده. لقد عانت تجارب الرواد الأوائل إلغاء السلطة الرجعية لمسرحها: القبانى وصنوع على سبيل المثال[14]. ولكن البرجوازية الصاعدة بخطابها الفنى، ومسرحها الجديد لم تتحمل قدرة المسرح على التشخيص والتحاور، فنظرت إلى المتفرج بوصفه تلميذًا يحتاج إلى الوعى، ويحتاج إلى تعلم تقاليد المسرح، وقد كان يوسف وهبى يقطع سياق التمثيل ليصرخ فى الجمهور شاتمًا، مطالبًا بالسكوت! وغيرت البرجوازية العربية من فعل الحوار المتبادل، وفعل الارتجال، إلى فعل المنصة العالية التى يسيطر فيها الممثل على المتفرج.

فالذات المبدعة الثانية، إذن، كانت تحاول أن تكسر تلك البنية المتسلطة للمسرح، وأن تغير من العلاقة «الإيطالية» بين الخشبة والصالة، وأن تقدم بنية مشاهدة مناقضة لبنية مشاهدة المنصة العالية، لتغير بذلك فعل التلقى ذاته. هذا «النقض» الذى تجاوب مع احتياجات المتفرج الفعلى لتدمير الخطاب الفنى قبل ٦٧. ولهذا، تبنت البرجوازية العربية بعد ٦٧ نصوص الذات المبدعة الثانية لونوس، فقد كان فعل التلقى المناهض ـ الذى قدمته هذه النصوص ـ لفعل التلقى فى مسرح ما قبل الهزيمة علامة على المقاومة، والصخب، والتمرد، ونقض كل أشكال الثقافة السابقة التى لم تمنع المجتمع من هزيمته العسكرية والمعنوية، فبدأت تتصاعد فى المنطقة العربية موجة أشكال العودة إلى التراث فى سياق البحث عن هوية عربية للمسرح. وقد ملأت مسرحيات ونوس فى تلك الفترة الساحة العربية بوصفها أداة إيديولوجية إذ كانت النخبة المهزومة تبحث عن مبرر هزيمتها. وقد قدمت نصوص الذات المبدعة الثانية لونوس ذلك المبرر ممثلاً فى دكتاتورية السلطة من ناحية، وضيق أفق النخبة القائدة من ناحية ثانية، وتقاعس الجماهير المقودة عن القيام بدورها فى الثورة من ناحية ثالثة. فجاءت النصوص التى تدعو الجمهور الفعلى إلى تمثل النموذج/ الدليل الذى يقدمه المتفرجون النصيون، كى تذكر جمهور المسرح بالفعل الغائب الذى لم يقوموا به، بل قامت إحدى المسرحيات على هذه الفكرة بالتحديد وهى (الفيل يا ملك الزمان)؛ حيث يقود «زكريا» أهل القرية إلى الملك ليشكوا له ظلم الفيل الذى هدّم منازلهم، ولكن أمام الملك لا يستطيع أهل القرية أن يقولوا ما تدربوا عليه، مما يضطر معه المثقف/ القائد إلى الانحياز لفيل الملك، وذلك فى إدانة جماعية للمثقف الذى يراهن على السلطة، للجماهير التى لم تستطع حتى أن تنطق شكواها، وللسلطة المتعالية التى لا تشكل الجماهير عندها سوى رعايا، لا مواطنين. وهكذا أكسبت هذه النصوص النخبة العربية، من ممارسى المسرح، سلاحًا إيديولوجيا يواجهون به الهزيمة، فإذا استجاب الجمهور الفعلى للتدخل فقد أدى صانعو العرض مهمتهم، بوصفهم نخبة محرضة، وتسمع حكاياتهم التى تفخر بذلك، أما إذا لم يتحرك الجمهور الفعلى فالعيب فيه!

وقد تزامن انتشار نصوص هذه الذات المبدعة لونوس فى الجامعات والمدارس ومسارح الأقاليم مع نقد أدبى يبلور إيديولوجية تلك النصوص ويشرح أفكارها، بالإضافة إلى كتابات ونوس النظرية، وأحاديثه الصحفية، فاتخذ المخرجون والممثلون هذه النصوص أداة إيديولوجية لطرح الآراء حول السلطة/ المجتمع/ المثقف/ الشعب وتبنى وجهات نظرها بوصفها وجهة نظرهم.

لقد ظل الحوار هو المتسيد للفعل المسرحى فى هذه النصوص، وظلت «الصورة» التى تحدد أوضاع الممثلين وترسم الأحداث غير واضحة، مما يجعل العرض المسرحى فى

أحايين كثيرة يقوم على الحوار إذا لم يتدخل المخرج ليصوغ رؤيته البصرية (التى عادة ما تجىء فى صورة التشكيلات الحركية أو فى إطار الاستعراض الغنائى) وإلا سيقع الممثلون فى غواية الحوار دون خلق السياق المرئى المناسب له. كما ظلت الشخصية أسيرة الفكرة. فالمملوك جابر هو فكرة خادم السلطة الذى يريد أن يصبح وزيراً أو خليفة، و«أبو عزة» فى (الملك...) هو أقصى الهامش الاجتماعى الذى يستيقظ ملكًا ليحقق فكرة السلطة المجردة التى لا تعتمد على الشخص أو كما يصوغها النص كالتالى(١٣): «أعطنى رداءً وتاجًا أعطك ملكًا»، وهى لافتة العاصى(١٤) و«حنظلة» المواطن الغافل الذى يكتسب وعيًا بعد احتكاكه مع أجهزة السلطة، القمعية والإيديولوچية على السواء. لذلك، تبدو الفرقة المسرحية كأنها أداة فى يد المخرج، ولا يتميز الممثل فيها؛ لأن الشخصية فيها فكرة (من رواسب الذات المبدعة الأولى)؛ فاستبدال ممثل بآخر فى «[illegible]» الفرقة لا يؤثر كثيرًا فى العرض المسرحى لأنه قائم على الحركة والحوار، وبالتالى على خطاب مونولوجى. هذا المعنى المسرحى، وآثاره، هما نتيجة لتصور الذات المبدعة الثانية للمتفرج فى المسرح، حيث تراه كتلة موضوعية ينقصها الوعى السياسى فتحاول تعليمه إياه. لذلك، تغيب الشخصيات الحية عن نصوص هذه الذات المبدعة (المرأة مثلاً بوصفها وحدة اجتماعية). وهو ما ستلاحظه الذات المبدعة الثالثة وهى تشكل نصوصها.

الذات المبدعة الثالثة

توقف الكاتب الفعلى سعد الله ونوس عن الكتابة الإبداعية ما يقرب من أربع عشرة سنة، فمنذ أن أنهت الذات المبدعة الثانية من كتابة (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) عام ١٩٧٨ المأخوذة عن (السيد موكنبوت) لبيتر فايس كانت قد بلغت نهايتها هى أيضًا.

وعبر إعداد نص بايرو بايخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى) بعنوان (الاغتصاب) أطلت الذات المبدعة الثالثة برأسها، لتعلن عن حضورها المكتمل عام ١٩٩٢ حين بدأت كتابة (منمنمات تاريخية) و(يوم من زماننا) ـ ١٩٩٣، ثم (طقوس الإشارات والتحولات) ـ ١٩٩٤، و(أحلام شقية) ـ ١٩٩٤ ثم (ملحمة السراب) ـ ١٩٩٥.

لقد كانت نصوص الذات المبدعة السابقة تحرص على التوجيه والتعليم أو «التسييس»؛ فتتصور المتفرج الضمنى كتلة واحدة. ولكن الذات المبدعة الثالثة تقدم لنا تصوراً جديداً؛ فللمرة الأولى ندخل الأماكن الخاصة للشخصيات بوصفها ذواتًا اجتماعية لها مفرداتها الخاصة وكينونتها المستقلة، لها حياتها اليومية ومتاعبها التى تعوقها عن الفعل الثورى. فالعائق، هنا، لم يصبح نقصًا فى الوعى السياسى للمتفرج الفعلى، وإنما هو نقص فى الوعى بذاته بوصفه عنصراً فى سياق اجتماعى متخلف، محجوز عن النهضة. لقد شكلت الذات المبدعة الثالثة لسعد الله ونوس نصوصها لتكشف للمتفرج الفعلى عن بنية أعمق من بنيات وعيه، ورسمت لنفسها متفرجًا ضمنيًا جاء المسرح ليشاهد أشخاصًا مثله أو من الممكن أن يكون مثلها.

وبإدراك الذات المبدعة الثالثة متعدد المتفرج الحقيقى شكلت نصًا يقوم على الجدل، أو على حوار آخر أعمق وأكثر تأثيراً من الحوار الحار المرتجل الذى كانت تبتغيه الذات المبدعة السابقة. فأعطت للشخصيات حريتها، فانتقلت تلك الحرية إلى المتفرج الفعلى فى مقعده.

لقد تحرك المتفرج الضمنى الذى رسمته الذات المبدعة على خط (الواقع ـ المسرح) إلى منطقة الإيهام، دون أن يدخلها كلية، فقد وقفت النصوص عند ذلك الحد الفاصل بين المنطقتين وهو ما أنتج الحوار الجدلى؛ فالمتفرج لا ينسى عالمه الحقيقى تمامًا، حيث لا تسمح له الذات المبدعة بالاندماج كلية فى العالم التخيلى عبر تقنية الراوى المباشر فى (منمنمات تاريخية) و(الاغتصاب). وفى (طقوس الإشارات والتحولات) تقدم لنا الذات المبدعة تقنية جديدة هى المواقف والعبارات الصادمة لتابوهات المتفرج الفعلى فى عالمه الحقيقى، لترده إلى العالم الحقيقى ذاته مدركًا الفرق بين العالمين، وهى أعلى تقنيات الذوات الثلاث فى تشكيل العلاقة بين الكاتب والمتفرج، تلك العلاقة التى يجسدها النص نفسه ويتشكل بها فى آن وتتبرأ الذات المبدعة الثالثة من المشروع الجمالى السابق حين تقول فى ملاحظتها التى قدمت بها لنص (طقوس...)(١٦):

إن أبطال هذا العمل هم ذوات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع، وترهقها الخيارات. وسيكون سوء فهم كبير إذا لم تقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها وكشافة عوالمها الداخلية وليس كرموز تبسيطية لمؤسسات تمثلها. إن أبطال هذه المسرحية ليسوا رموزاً ولا يمثلون مؤسسات وظيفية، بل هم أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفردة والشخصية.

فالرموز والمؤسسات الوظيفية كانت المشروع الجمالى للذات المبدعة الثانية.

وتلعب الصورة، واعتماد الأحداث على حركة الشخصيات فى المكان، دوراً بارزاً فى (طقوس...) و(الاغتصاب) و(أحلام شقية) بينما تنجح (يوم من زماننا)، و(ملحمة السراب) فى إنشاء حوار ناتج عن انفعال الشخصية، مما يعظّم دور التمثيل؛ فيسعى الممثل إلى بناء تفاصيل الشخصية ليقنع بها المتفرج الفعلى حين حضوره إلى العرض المسرحى.

وفى (يوم من زماننا) لا يقوم كسر الإيهام على التقنيات المعروفة والشائعة، تلك التى استخدمتها الذات المبدعة الثانية من قبل، وإنما يقوم على رهافة استخدام شكل (الريفيو) الشعبى، حيث تعلّق فى هذا الشكل إجابة سؤال ما لحين استعراض شخصيات أو أماكن أو أحوال، حسب غرض الكاتب. فى (يوم من زماننا) يكتشف (فاروق) أحد المدرسين بمدرسة للبنات أن طالباته يعملن فى بيت دعارة وحين يطرح السؤال الاستنكارى على ناظر المدرسة، وإمام المسجد، ومحافظ المدينة يجدهم جميعًا موافقين! وحين يواجه محافظ المدينة بأن ابنته من بين طالبات بيت الدعارة لا يعترض المحافظ، بل يلمح له أن زوجة المدرس هى أيضًا من رواد ذلك البيت المشبوه. وفى هذا الشكل يسقط ونوس أقنعة الشخصيات الإيديولوجية التى توهم المتفرج بالاحترام، عبر تقنية أخرى تتميز بها الذات المبدعة الثالثة حيث تفسح الفضاء لمونولوجات الشخصيات الإيديولوجية لتبوح بمكنونها فتسقط أمام المتفرج الفعلى الذى سيقارن بين وجودها فى العالم التخيلى وأوهامه عنها فى العالم الحقيقى فلا يندمج اندماجا كليًا، وهى التقنية البارعة التى تميزت بها الذات المبدعة الثالثة فى (منمنمات تاريخية)، (الاغتصاب)، (طقوس...). ويمكن وضع (يوم من زماننا) و(أحلام شقية) على خط الجدل الفاصل بين تقنيات الإيهام وكسر الإيهام، حيث تعملان، كباقى نصوص هذه الذات الثالثة، على تقريب المتفرج من المسرح، وتوحده بالعالم التخيلى فى الوقت الذى تذكره من حين إلى آخر عبر منطقها الداخلى بالعالم الحقيقى.

وبالرغم من استخدام الذات المبدعة تقنية اللافتة فى نص (ملحمة السراب) فإننا لا نعده من قبيل النصوص التى تقع على خط الجدل. فاللافتات ليست جزءاً من بنية العرض كما كانت فى (الملك هو الملك) على سبيل المثال، وإنما هى من قبيل العناوين المستخدمة فى الحلقات التليفزيونية، رغم تأكيد الذات المبدعة للنص أنها جزء من نسيج العمل[17] وتفترض إبرازها فى العرض «سواء عبر أداء الممثل أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل، أو تكون جزءاً من ديكور مشاهده المتوالية»، وأغلب الظن أنها مضافة إلى نص قديم[18]، فالطابع الميلودرامى الذى يغلب على (ملحمة السراب) لا يمكن مقارنته بأداء الذات المبدعة فى تحولات الشخصيات من داخلها، لنص مثل (طقوس...). وأظن أن إخراج هذه النصوص سوف يمضى ناحية تقنيات كسر الإيهام فى قالب الفرجة خروجاً من طابعها الميلودرامى.

السرد المسرحى

إذا كانت الذات المبدعة الأولى قد بدأت رحلتها بـ «مسرحية مروية» فإن الذات المبدعة الثانية عالجت «الرواية» بوصفها أمثولة إيديولوجية تعليمية، وقفت فيها الذات المبدعة موقف المعلم السياسى، فوضعت المتفرج موضع المتعلم ناقص الوعى والمعرفة. ولكن الذات المبدعة الثالثة غيرت استراتيجيتها وجلست فى مقعد المتفرج، تشاهد معه «الحكاية» التى اختارتها لتحكيها له وكأنها ليست صانعتها، وإنما هى الوسيط المحايد بين أشخاص الحكاية «الحقيقية» والمروى عليهم. لقد اجتازت الذات المبدعة مفازة وعرة وأنجزت رحلة

عسيرة، إذا استعرنا عبارة إحدى الشخصيات التى أبدعتها تلك الذات، حتى وصلت إلى معادلة «الرواية المسرحة» التى حلمت بها طويلا، وبها تكتمل ذاتها، أعنى المعادلة التى صاغت نص (الأيام المخمورة) آخر نصوص سعد الله ونوس. وهى معادلة مناقضة تماماً لمعادلة لنص الأول «المسرحية المروية».

ذات مبدعة أخيرة

يحق لنا أن نميز الذات المبدعة لنص (الأيام المخمورة)[١٩] عن الذوات الثلاث السابقة، فلقد استطاعت هذه الذات أن تصوغ معادلة (الكاتب ـ المتفرج) صياغة جديدة، بعد أن أفادت من أفعال مسرحية طالما ناوشتها الذوات المبدعة السابقة، وأيضًا بعد أن لجأت إلى فعل التلقى المميز للحكاية الشعبية وبخاصة فعل الحكى فى (ألف ليلة وليلة). لقد عالجت الذوات السابقة حكايات من (ألف ليلة وليلة) مثل (الملك هو الملك)، لكن الذات المبدعة (الرابعة) تقدم تجربة جديدة، فهى لا تلجأ إلى وقائع الحكايات فى (ألف ليلة وليلة)، وإنما إلى وقائع حكاية معاصرة تستخدم فى مسرحتها فعل الحكى فى (ألف ليلة وليلة) وتوفر لها تقنيات جديدة تنتمى إلى «الحكى» بالقدر نفسه الذى تنتمى فيه إلى «المسرحة».

فى (ألف ليلة وليلة) لا يحكى الرواة حكاياتهم إلا بعد إدراك مغزاها، وفهم معناها، وإنتاج معرفة اجتماعية وفلسفية بها، ولكنهم لا يصرحون بهذه المعرفة حتى لا تفسد الحكاية، وإنما هم ينظمونها ويرتبونها بحيث تسمح للمروى عليه بأن ينتج هذه المعرفة بنفسه، وهنا تؤدى الحكاية وظائفها[٢٠]، فتكون خلاصًا للراوى وجسراً للتواصل بينه وبين المروى عليه، ومرآة يرى فيها المروى عليه نفسه، ويخبر بها ذات الراوى وجوهره، فيتبناها ويحفظها فى خزائن الدولة لتصير عبرة لمن يعتبر. فالحكاية لن تكون معرفة إلا إذا أدرك المروى عليه قيمتها، وأنتج المعرفة التى تنطوى عليها، ولن يكون ذلك إلا إذا دخل المروى عليه الحكاية دون تدخل من الراوى؛ أى دون نبرة تعليمية أو إشارة توجه المروى عليه إلى تلك المعرفة.

وفى (الأيام المخمورة) يقدم لنا الراوى حكايته، إنه الحفيد الذى يبدأ الحكى كالتالى[٢١]:

> كنت فى السادسة من عمرى حين غابت أمى يومين، عادت بعدهما ومعها امرأة عجوز شديدة الضعف والهزال.

إن الحفيد ـ الراوى يحكى حكايته هو، لا يحكى عما قرأ أو سمع، وهو أول شروط الحكاية فى (ألف ليلة وليلة)، فكل الرواة يحكون ما يحدث لهم، تجربتهم، وبذلك يضع الراوى نفسه تحت حكم المروى عليه؛ حيث يحكم المروى عليه على الراوى، وعلى الحكاية نفسها من حيث «الصدق» بأن يضع نفسه مكان الراوى وشخصياته. وهنا، يشترط فعل الحكى ألا يحكم الراوى على أفعاله أو أفعال الشخصيات الأخرى وأن يترك تلك المهمة للمروى عليه. ويحقق الراوى ـ الحفيد ثانى شروط الحكى كالتالى[٢٢]:

> فيما بعد.. مع نمو إدراكى وفضولى، أيقنت أن فى العائلة دملاً يتستر عليه الجميع. أيقنت، على نحو غامض، أنى لن أستقر فى اسمى وهويتى إلا إذا كشفت الدمل وفقأته.

فالراوى ـ الحفيد يؤكد لنا أنه يحكى بعد نمو إدراكه واكتشاف ما أسماه «الدمّل» وبعد أن لاحظ أن جدته تجىء إلى البيت ومع ذلك لا أحد يزورهم من أقاربه.

وتلجأ الذات المبدعة إلى الاستراتيجية نفسها فى بناء النص حيث يقدم الرواة المتورطون فى صنع ذلك الدمّل حكايتهم أو شهادتهم، وهى الاستراتيجية التى تؤكد موقع المروى عليه بوصفه قاضياً يحكم على الأحداث.

ويجيد الرواة فى (الأيام المخمورة) صقل حكاياتهم لتبدو كالمرآة، هادفين إلى أن يدخل المروى عليه ـ والمتفرج فى المسرح ـ إلى الحكاية. فالحفيد يلجأ إلى أمه، أول الخيط لتحكى له حكاية الجدة، أو حكايتها مع أمها، وبذلك يقدم لنا الحفيد وثائق «الصدق» فى حكايته حتى لا نظن أنها حكاية مسلية من الحكايات التى تمتلئ بالأوهام أو بالأكاذيب، وعندما يشعر الراوى أن إحدى الشخصيات تعيش فى تلك الأوهام فإنه يبرئ نفسه أمامنا (المروى عليهم أو

المتفرجين) حتى نظل نصدقه. فحين تحكى أمه عن اعتقادها بأن أمها كانت متبوعة وأن التابعة هى جنية سفيهة تسكنها يقول الراوى ـ الحفيد[٢٣]:

> فى بحـثى عن دمل العـائلة كنت أعلم أنى سأتخبط كثيراً فى متاهات الأوهام والأكاذيب. ولكن فى مثل وضعنا، لم يكن هناك ممر آخر إلى الحقيقة. ولهذا سأتابع هذه الفصول، دون تمحيص كبير، ودون تركيز على حسن التتابع والتنسيق.

فبعد أن يبرئ نفسه أمامنا؛ لأنه يتوقع أننا لن نصدق حكاية التابعة والمتبوعة، يؤكد لنا حياده القادم أنه لن يتدخل مرة أخرى بمثل ذلك التعليق أو بحسن التتابع والتنسيق حتى، وأنه يثق الآن أننا فهمنا موقفه من الحكاية وتقديره لذكائنا ووعينا، فيترك لنا هذه المهمة.

لقد أصبح التوجه من الممثل إلى المتفرج مباشراً هنا، وليس عن طريق صورة للمتفرج يصنعها النص على الخشبة. الممثل يدرك أنه يواجه متفرجاً فعلياً يجلس أمامه فى الصالة، وهى من تقنيات كسر الإيهام المعروفة، ومع ذلك فإن الأمر يجب أن يبدو «كأن» الممثل يحكى تجربته الشخصية؛ أى أن يتلبس الشخصية؛ على نحو مقنع حتى يبدو «كأنه» الشخصية الراوية، وهى تقنيات الإيهام ذاتها المعروفة. فالذات المبدعة توظف السياق المسرحى (هنا ـ الآن) الذى يجمع الممثل والمتفرج لتحوله إلى سياق الحكى: راوٍ «فعلى» ومروى عليه فعلى. فكأنها تستخدم تقنيات الإيهام لتحقق الفعل المسرحى لكسر الإيهام، بل يمكن صياغة العبارة على نحو معاكس: أى أنها تستخدم تقنيات كسر الإيهام لتحقق الفعل المسرحى للإيهام. والنتيجة أنك لا تستطيع أن تفصل تمامًا فعلاً مسرحياً منهما عن نقيضه كما كنت تفعل فى المسرحيات المبسطة التى تفصل بينهما بتقنيات واضحة. فالفعل المسرحى يتفاعل مع نقيضه ليس عن طريق الغياب بل عن طريق الحضور لينشأ فعل مسرحى جديد هو مزيج منهما. والتقنية الأساسية لإنجاز ذلك الفعل هى تحويل الراوى الأساسى إلى مروى عليه؛ فليلى (الأم) تحكى لابنها (الحفيد الذى كان راوياً فى أول المسرحية) وسلمى (الخالة) تحكى له أيضاً. وفى كل حكاية نشاهد الأحداث نفسها على المسرح كأننا نعاينها (هنا ـ الآن). ففى كل مرة، يقدم لنا الرواة حكاياتهم أمامنا بوصفها وثيقة حية لا تقبل الكذب أو الرد، وإنما هى واقعة حدثت كما نراها، وعلينا أن ننتج المعرفة التى تخصنا نحن منها. المعرفة المعلقة بإكمال مسار الحكاية، والمعرفة المتعلقة بحكاياتنا نحن الخاصة. فنحن لا نستطيع أن ننتج معنى حكاية ما إلا إذا عرضناها على حكايتنا نحن، لا ننتج المعرفة إلا إذا استخدمنا معرفتنا بالحكايات الشبيهة التى عشناها، وبذلك يتأسس عالمنا الواقعى فى كل لحظة من لحظات استقبالنا للعالم التخيلى للحكاية.

تؤسس الذات المبدعة لهذا الوعى بالحكاية ـ بوصفها جسراً بين عالمين: عالم المتفرج الحقيقى (المروى عليه) وعالم شخصيات الحكاية (عالم الراوى). والمشهد الثامن (فصل جريمة العصر) مشهد نموذج، قائم على هذه الفكرة؛ حيث تظهر فرقة مسرحية جوالة فى الساحة القريبة من بيت «سناء» (الجدة) وهى فرقة تشخص حكاية قتل «صفية الحافى» زوجها «رفقى الغازى» أحد الأعلام الوطنية فى بيروت؛ لأنها عشقت ابن أخيه ولم تنجح فى الطلاق من زوجها. تشاهد «سناء» هذه «الحكاية» فى الوقت الذى كانت تفكر فيه كيف تتخلص من حياتها البائسة مع زوجها وتهرب مع من تحب. الحكاية المشخصة تشتبك مع حكاية المرأة التى تشاهدها، ترى نفسها مكان «صفية الحافى» القاتلة، فترفضها، ولكنها تقبل عالمها فى الوقت نفسه، فهو تقريبا العالم الذى تعيشه. ولكن ما يثير «سناء» ليست الحكاية الموقف فقط وإنما أيضاً الصبية التى تشخص الحكاية فى الفرقة الجوالة، إنها تؤدى الشخصية كأنما تؤدى حكايتها هى؛ وتعبر عن مشاعرها تجاه زوجها صاحب الفرقة خلف قناع الشخصية التى تؤديها، وحينما تقول صديقة «سناء» معلقة على المشهد «هذه امرأة تثير الدهشة» نتلقى الجملة كأنها تعليق على الشخصية والمؤدية معاً.

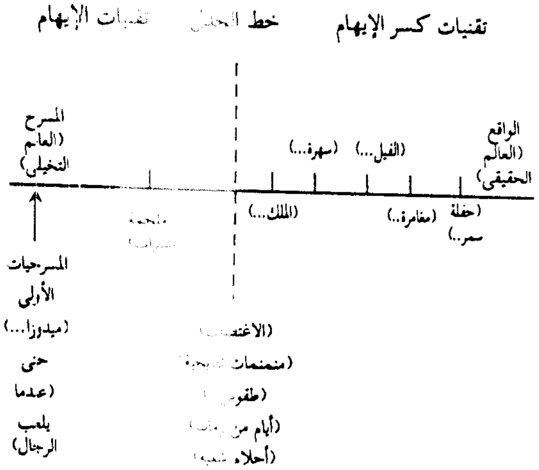
وهكذا تبدو الحكايات مرآوات مصقولة يرى فيها المروى عليهم ذواتهم بالقدر الذى يرون فيه عالماً تخيلياً.

خاتمة:

اهتمت ثلاث ذوات مبدعة لسعد الله ونوس بثلاثة أفعال أساسية: الفكرة الفلسفية، التسييس، الحياة اليومية لتنتج لنا نصوص ما قبل (الأيام المخمورة).

اهتمت الأولى بصياغة الفكرة الفلسفية التى اهتمت بالقارئ دون المتفرج، والثانية بفعل التسييس الذى رسم صورة، أو وسيلة إيضاح لمتفرج داخل النص ليتبعها متفرج خارجه، أو شكلاً يعتمد على اللعبة كى يقترب المتفرج معها من عالمه الحقيقى، بينما اهتمت الثالثة بالحياة اليومية فى فعل مسرحى يعترف بالمتفرج بوصفه ذاتاً اجتماعية وليس كتلة مجردة تفتقر إلى الوعى السياسى وبذلك تكون الذات الثالثة قد قطعت معرفتها بالمشروعين السابقين إذ أعادت ترتيب الأفعال لتبدأ من تفاصيل الحياة اليومية لتمارس من خلالها فعل إكساب المتفرج الوعى بواقعه وعالمه الحقيقى لتصل فى النهاية إلى الفكرة الفلسفية، لتكون هى المنتهى لا البداية؛ حيث ركزت الذات المبدعة الثالثة على مشكلة الحرية وهل يحق للفرد أن يمارسها علانية متحدياً نظاماً اجتماعياً يعمل على تنميط أفراده؛ دافعة بذلك المتفرج الفعلى كى يمارس حريته هو الآخر ولو عن طريق طرح الأسئلة الملغومة.

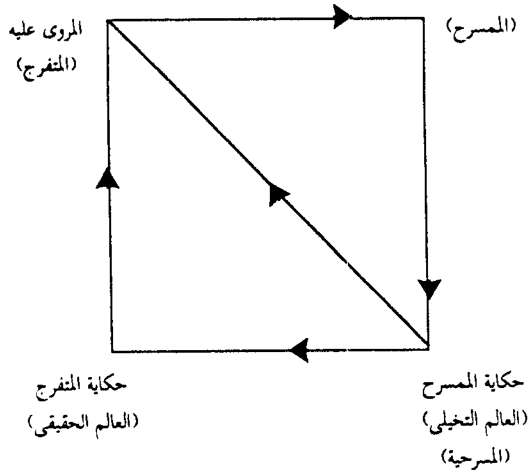
لقد شغلت العلاقة بين الكاتب والمتفرج ذوات ونوس الثلاث فتنوعت نصوصها على خط (الواقع ـ المسرح) من أقصاه إلى أقصاه التى يمكن رؤيتها فى هذا الشكل المبسط:



أما الذات المبدعة الرابعة، التى كتبت نص (الأيام المخمورة) فقد أحدثت قطيعتها المعرفية مع ماضيها بأن صنعت من الأفعال الثلاثة نظاماً جديداً لا يعتمد على أسبقية أو تراتبية، فقد نبذت تماماً منهجية الدرجات المتتابعة فى علاقتها بالمتفرج، وانتقلت معه إلى المقعد نفسه ليشكلا معاً فعلاً مسرحياً يعتمد على فكرة الأوجه المتعددة فى اللحظة الواحدة، حيث نحتت الشخصية من واقع المتفرج؛ تمثله بالقدر الذى يمثلها، تاركة فكرة النمط أو الشخصيات الرموز، وتاركة أيضاً الشخصيات الأمثولة كالتى نراها فى (طقوس الإشارات والتحولات) أو (يوم من زماننا) أو (أحلام شقية) أو (ملحمة السراب) أو (الاغتصاب)، إنما الحكاية الموثقة بأفعال الرواة أنفسهم، وحيث لا تنفصل الشخصية عن فعلها. لقد كانت القطيعة المعرفية مع الماضى هى فلسفة البناء المسرحى فى نص (الأيام المخمورة)، حيث يقوم الراوى بإعادة ترتيب ماضيه، بل يخصص النص بعض المشاهد لهذه الفكرة، حين تقوم «سناء» فى حياتها الجديدة مع «حبيب» على تذكر ذلك الماضى لحظة بلحظة، لا لاستعادته وإنما لإعادة موضعته وترتيبه ضمن الحاضر، لتأسيس مستقبل جديد؛ الماضى «الجديد» جزء منه.

كان يمكن أن نضع (الأيام المخمورة) على خط الجدل بين الواقع والمسرح، ولكن الشكل التبسيطى يفترض خطاً فاصلاً بين تقنيات الإيهام وتقنيات كسر الإيهام، ففى المسرحيات التى تقع على هذا الخط كانت الذات المبدعة الثالثة تستخدم الإيهام مع تقنيات كسر الإيهام غير المباشرة، أما فى (الأيام المخمورة) فالأمر مختلف، الذات المبدعة الرابعة تؤكد لنا أن فعل المسرح لا يمكن أن تنفصل فيه الإيهام خالصاً، وكسر الإيهام خالصاً كذلك، وإنما هو فعل مجاوز لتلك التفرقة المبسطة والتبسيطية فى آن. فالمتفرج فيه لا يتوحد مؤقتاً أثناء الفعل مبتعداً عن عالمه الحقيقى، وفى الوقت نفسه لا يقارن عالمه الحقيقى بالعالم التخيلى، وإنما يدخل إلى العالم التخيلى حاملاً معه عالمه الحقيقى وذلك ضمن سياق يجمعه مع الراوى ـ المسرح (هنا ـ الآن). ليصبح صانع النص المشارك.

ويمكننا أن ندرك المعادلة التى صاغت نص (الأيام المخمورة) عبر الشكل التالى:



الممسرِح هو صانع الحكاية وراويها، والمتفرج هو المروى عليه الذى يشاهدها (هنا - الآن) والذى لا يمكنه مشاهدتها إلا عبر عالمه الحقيقى الذى يستدعيه فى كل لحظة ليكون حَكَمًا على حكاية الراوى. فالنص المسرحى (العرض المسرحى المحتمل) يقابل بين حكايته وحكاية المتفرج، يصمم حكايته (العالم التخيلى) بوصفه مرآة للمتفرج يرى فيها أحداثًا تشتبك مع عالمه الحقيقى، يستطيع أن يتعرف فيها وقائع مشابهة (الفلسفة الإيهامية فى المسرح) لكنه فى الوقت نفسه يحتفظ لنفسه بمحور مستقل عن محور الراوى - الحكاية فهو يعرف أنها حكاية تخيلية تشبه واقعه، وأنه نقط مدعو للحكم عليها مقارنة بواقعه (الفلسفة التغريبية فى المسرح).

ويقودنا هذا المربع البسيط لجوانب دراسة النص المسرحى (العرض المقترح) بوصفه علاقة بين الممسرِح والمتفرج. فالمثلث الأول الممسرِح - المسرحية - المتفرج يدرس استحابات المؤلف لرسائل المتفرج، ويحدد لنا الموقع الذى يحتله المتفرج فى نص الممسرِح، وهو الجانب الذى يحاول هذا المدخل أن يقدمه. أما المثلث الثانى: المتفرج - المسرحية - العالم الحقيقى فيدرس استجابات المتفرج لرسائل الكاتب، وهو جانب آخر من الدراسة يعنى باستجابات القراء والمتفرجين لنص أو عرض، تلك الاستجابات التى تكشف عن حكاياتهم الخاصة، أو عالمهم الحقيقى، وهو ما يمكن أن يشكل الوجه الآخر للعملة فى قراءة النص المسرحى. ففى الحقيقة نحن لا نتعرف النص إلا من خلال قراءاته المتعددة؛ أى من خلال حكايات القراء حين تتفاعل مع حكاية النص، فلا يوجد نص ثابت، أومعنى ثابت فى النص، لا توجد قراءة صحيحة وأخرى خاطئة استناداً إلى «حقيقة» كامنة فى النص، مجاوزة لفعل القراءة. العرض المسرحى نفسه، قراءة، أو حكاية يرويها صانع العرض لمتفرج، «صورة» دون أصل قد تنجح هنا وقد تفشل هناك، ولكنها تظل إحدى الصور الممكنة.

الهوامش:

(١) شكرى محمد عياد (تحقيق وترجمة) **كتاب أرسطو طاليس فى الشعر**، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٤.

(٢) مقتبس عن Susan Bennett, **Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception**, . London and New York,Routledge 1990. p1.

ولهذا الكتاب ترجمة كاملة لسامح فكرى بعنوان **جمهور المسرح**، صدر عن مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٥.

(٣) انظر سعد الله ونوس، **الأعمال الكاملة**، مج ١، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦، ص ص ٢٢٣ - ٤٥٠.

(٤) سعد الله ونوس، **ميدوزا تحدق فى الحياة، الأعمال الكاملة**، مج ١، ص ٣٦١.

(٥) المرجع السابق، ص ٣٦٢.

(٦) فى أحد العروض المسرحية التى قدمها مهرجان المسرح الحر الأول ١٩٩١، وكان بعنوان **يحدث فى الصالة الآن** من تأليف وإخراج عبد الرحمن عرنوس، وفى الليلة التى أقيمت بمسرح العرائس توجه أحد الممثلين إلى الصالة ليناقشها فى أزمة المسرح، واستجاب أحد المتفرجين ودار نقاش «حقيقى» بين الممثل والمتفرج، خرج بالجميع من حال المسرح إلى حال الندوة، وهنا تدخل المخرج الذى أدرك خطورة الموقف على إيقاع المسرحية وأوقف النقاش لنعود إلى الخشبة والعالم التخيلى مرة أخرى.

(٧) **مغامرة رأس المملوك جابر**، **الأعمال الكاملة**، مج ١، ص [illegible].

(٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها، هامش (١).

(٩) **الملك هو الملك**، المرجع نفسه، ص ٤٨١.

(١٠) المرجع نفسه، ص ٤٨٩.

(١١) **سهرة مع أبي خليل القباني**، المرجع نفسه، ص [illegible]

(١٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(١٣) المرجع نفسه، ص ٦٠١.

(١٤) لسعد الله ونوس دراسة مهمة بعنوان «لماذا [illegible] أبي خليل القباني»، انظر **الأعمال الكاملة**، مرجع سابق، مج ٣، ص [illegible]

(١٥) **الملك هو الملك**، المرجع السابق، مج ١، ص [illegible]

(١٦) **طقوس الإشارات والتحولات**، المرجع نفسه، مج ٢، ص [illegible]

(١٧) **ملحمة السراب**، المرجع السابق، مج ٢، ص [illegible]

(١٨) أخبرتني الناقدة عبلة الرويني بمعلومة أخذتها [illegible] مباشرة، أن **يوم من زماننا** و**أحــلام شقية** مسرحيات [illegible] المسرحيات الأولى، وربما تكــون **ملحــمة الســراب** كـذلك. وهو ما يؤكـد لنا أن الذوات المبدعة هي تجليات للكاتب الفعلي، ولكن استجابات الكاتب هي التي تصدّر ذاتًا دون أخرى. فربما كـان الكاتب الفعلي يرى وقتـهـا أن هذه المســرحيات محض مشــاريع غير مكتملة، وأنـه رأى بعد ذلك أنها متسقة مع نصوصه الأخيرة فنشرها مع التعديل الذي تقتضيه تجربته ووعيه بالمتفرج.

(١٩) انظر النص كـاملاً في: **الكرمل**، العدد ٥١، . (رام الله ـ فلسطين) ربيع ١٩٩٧.

(٢٠) انظر وظائف الحكاية في دراسة للباحث بعنوان فعل الحكي في الليالي، **فصول**، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤.

(٢١) **الأيام المخمورة**، مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(٢٢) **الأيام المخمورة**، مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(٢٣) **الأيام المخمورة**، مرجع سابق، ص ٢٣١.

في العدد القادم من «فصول»

دراسات عن أدونيس:

- **أدونيس**: الشعر وما بعده — محمد بنيس
- **أدونيس**: هاجس البحث والتأويل — جودت فخر الدين
- ما بعد الأدونيسية (شهوة الأصل) — عبدالله محمد الغذامي
- **أدونيس**: حداثة النقد أم نقد الحداثة — خيرة حمر العين
- **أدونيس** بين مؤيديه ومعارضيه — عبدالحميد جيدة
- التجريد في شعر أدونيس — صلاح فضل
- **أدونيس** أو قناع الهوية السرية — أمينة غصن
- زمن التحولات في شعر أدونيس — هدية الأيوبي
- هكذا تكلم أدونيس — عبدالكريم حسن

مسرح سعد الله ونوس

المرحلة الأولى

١٩٦٣-١٩٦٧

أحمد زياد محبك*

-١-

يمثل سعد الله ونوس (١٩٤١ - ١٩٩٧) منذ بدئه الكتابة المسرحية عام ١٩٦٣ اتجاهاً متميزاً في التأليف المسرحي في سورية خاصة والوطن العربي عامة، كما يقدم منذ بدئه الكتابة المسرحية الملامح الأولى التي ستميز نتاجه المسرحي كله فيما بعد، على الرغم مما سيطرأ عليه من تطور، ولئن دل هذا على شئ فإنما يدل على وضوح الرؤية، وصلابة الموقف، وعمق الارتباط بالواقع.

وتمثل المرحلة الأولى في مسرح سعد الله ونوس بضع مسرحيات قصيرة كتبها بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٦٧، قبل أن يكتب مسرحيته (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) وتتميز هذه المسرحيات بالاهتمام الواعي بالواقع، وإدراك قضاياه في تنوعها وترابطها، والتعبير عنها بحدة وجرأة، والبحث عن أسبابها الحقيقية، وكشف المسؤول عنه، والتحريض على التغيير.

وفي معظم تلك المسرحيات يظهر الإنسان وهو في الحضيض، يعاني من الظلم والقهر، ويشقى بالفقر والحرمان، وهو فرد، وغالبًا ما يسحق، ليثير الشعور الحاد بالرغبة في التغيير، ولكن من غير أن يتحقق شئ من ذلك.

وما تمتاز به مسرحيات المرحلة الأولى هو قصرها، فهي في معظمها ذات فصل واحد، وهي أشبه بالقصة القصيرة، وتمتاز بالتكثيف والإيجاز، كما تمتاز بالحدة وقوة التأثير، ويغلب عليها الرمز الشفيف، الذي يعتمد على جزئيات صغيرة، يختارها من الواقع، لتمثل ما هو أكبر منها وأبعد، وتظل مرتبطة ببنية العمل ارتباطاً حميماً.

ويغلب على مسرحيات المرحلة الأولى ظهور التأثر بالثقافات الغربية، وهو تأثر بناء، تم توظيفه في خدمة العمل.

* أستاذ الأدب العربي الحديث ، جامعة حلب.

ـ٢ـ

و (ميدوزا تحدق فى الحياة)[1] هى أول مسرحية منشورة لسعد الله ونوس، وهى تعرض لما يصطرع فى وجود الإنسان من قوى متناقضة، يمثلها العلم والفن والحب والسلطة ولعل أكثرها خطراً على الإنسان السلطة، ولعل الأكثر خطراً عليه، هو عدم مبالاته هو نفسه بما يدور حوله.

ويتبع الكاتب فى مسرحيته طريقة خاصة، تقوم على شئ من السرد والوصف ويسميها «مسرحية مروية»، ويحتج لهذه الطريقة بأنها تسمح له بالتدخل، ولا تتركه يقف غير مبال كما يقف العالم، فكأنه يدعو إلى الرفض وهو فى سرده بعض الحوادث وفى وصفه أعماق بعض الشخصيات، يقوم بدور تحريضى، يبتعث فى نفس القارئ شعوراً استفزازياً يدعوه إلى اتخاذ موقف ما من الحوادث والشخصيات وهى ذات فصل واحد، وغير مقسمة إلى مشاهد.

وفى المسرحية عالم وفنان، يتنازعان حب فتاة، ويستغل أبوها الحاكم حب الرجلين لها، ليوقع بينهما، وليسخر اكتشاف العالِم فى تثبيت حكمه، ويساعده فى ذلك الوزير الذى لا تخفَى أطماعه الخاصة.

والمسرحية تصور بيئة تعملُ فيها كل القوى متنازعة، منفردة، فى تناحر وتصارع، من أجل سيطرة فرد، ولا تعمل متعاونة، فى اتفاق، لتحقيق ذاتها مجتمعة، فى تعاون وعدل، تحقق به ذات الإنسان، وحريته وكرامته. فالفنان يتوسل بفنه إلى امتلاك قلب «فينوس» وهزيمة خصمه العالم، والعالم يفعل الشئ نفسه، متوسلاً إليه بعلمه، والحاكم يستخدم ابنته ليسيطر بها على العالم ثم يستخدمه فى تمكين حكمه، وتوسيع نفوذه والوزير يغرى الحاكم بذلك، وهو يبغى إلى القفز على الحكم من بعده.

وهذا العلم، وذاك الفن، هما نتاج تلك البيئة التى تصورها المسرحية. وهى بيئة يحكمها سلطان جائر، مستبد، يريد أن يستأثر بكل شئ لنفسه كى يدعم به سلطانه، ويقوى نفوذه، ويمد سيطرته على شعوب مجاورة، زاعماً بذلك أنه يحقق عالماً تتوحد فيه السلطة، وهو لا يفكر البتة فى إصلاح مملكته والاهتمام بشؤون رعاياه.

والمرأة فى تلك البيئة، لا شخصية لها، ولا دور، ولا فعل، ولا رأى، والذى جعلها كذلك أبوها، ووزيره، فإذا هى تفعل ما يملى عليها، وسرعان ما تتغير مواقفها فتتنكر حبها محققة مصلحتها، ومصلحة أبيها.

وتبدو السلطة المستبدة، وحدها، هى المسؤولة عن ذلك كله، ويمثلها الحاكم الفرد المسيطر، فهو الذى اصطنع الخلاف بين العلم والفن، وزيف الحب، وجعل كل شئ فى خدمة هواه، احتجزه لنفسه، وجمده، ثم دمره، مثله مثل «ميدوزا» الساحرة التى تزعم الأساطير أن كل ما تقع عيناها عليه كان يتحول إلى حجر. ووراء ذلك كله يقف العالم فى صمت، فالناس مستسلمون لقدرهم، قد يعرفون ما يدور، وقد لا يعرفون، ولكنهم، فى كل الأحوال، لا يشاركون فى صنع مصيرهم، ولا يعترضون على من يصنعه، بل إنهم غير عابئين بشئ.

والبيئة التى تصورها المسرحية منتقاة بعناية، وعناصرها ذات أبعاد محسوبة بدقة، وهى مركبة تركيباً لترمز إلى واقع المجتمعات التى تخضع لسيطرة حاكم مستبد يبدد الطاقات، ويفرقها، ليضمن بقاءه، بعيداً عن مشاركة الشعب فى صنع مصيره. والمسرحية تثير بذلك، من خلال الأسطورة، قضايا اجتماعية واقتصادية وسياسية مرتبطة بالواقع.

والمسرحية لا تمثل فى الحقيقة إلا بداية للاقتراب من قضايا الواقع، فهى لا تزال بعيدة عنه، أو هى ـ بشكل أدق ـ تقترب منه خلال الرمز، ومن خلال قيم كلية عامة أيضاً. فأسلوب المعالجة ترميزى، ذهنى، مجرد، يتخذ من الحاكم والعالم والفنان والفتاة رموزاً لأبعاد ومعطيات تمثلها فى الواقع، بشكل عام، غامض مبهم، لا يلزم بشئ، ولا يحدد شيئاً، بل يفسح مجالاً لتأويلات كثيرة، قد تختلف، بل قد تتناقض.

ـ ٣ ـ

والمسرحية الثانية المنشورة لسعد الله ونوس، هى مسرحية (فصد الدم)[2]، وهى تشبه كثيراً مسرحيته الأولى (ميدوزا تحدق فى الحياة)، سواء فى الفكر أو فى الفن. وفيها

يعرض قضية فلسطين، فيبرز بجرأة سكوت الشعب العربي وسلبيته، وبعده عن الفهم السليم والإعداد السليم لقضية وجوده الأولى، ثم يفضح موقف الحكومات الذى لا يتجاوز الدعاوى والتضليل والاتجار بالقضية، للبقاء فى الحكم، ثم يكشف بجرأة عن الداء، كما يرى، ويصور الطريق للخلاص.

فالمسرحية تعرض لقضية فلسطين، فتعالجها من داخل الوطن العربى، ومن خلال واقعه الخاص، فتقدم صورة لهذا الواقع، بما فيه من تمزق وضياع، وقهر وتضليل، وبما فيه من رغبة فى الخلاص وسعى نحوه، وتكشف المسؤول فى الداخل، وتؤكد الحاجة إلى تصفيته أولا، قبل الدخول فى الصراع الحقيقى مع العدو.

والمسرحية تحشد لذلك الأطراف كلها، فى الداخل، بانتقاء ذكى، وتقديم لماح، دقيق، معتمدة الرمز، فثمة أطراف خمسة، هى:

الجماعة ـ الصحفى ـ الشاب ـ على ـ عليوة.

وهى تقدمهم بوصفهم أشخاصًا، يمتلكون ذواتهم، من جهة، ويمثلون أطرافًا أو قوى من جهة أخرى.

فالجماعة تتألف من شيوخ ونساء وأطفال، يقتعدون فى ظل جدار متهدم، سحنهم متداعية، وعيونهم مطفأة، يجترون حركة هز الرءوس المتتابعة، الموحية بأقسى أنواع الخواء المتبلد. وهى تمثل الشعب العربى، الذى أخرج من فلسطين فلجأ إلى الحكومات العربية، يحتمى بها، منتظرًا العودة وهو أعزل ضعيف، لا يملك شيئًا.

والصحفى يمتلك آلة التصوير، يلتقط بها صورًا للحقيقة، ولكنه يزيفها، ليستفيد منها فى الدعوة للسلطة، وتحقيق مكاسب خاصة، مسوغًا ذلك بطبيعة النظام، وضرورات العيش، وهو فى الحقيقة أحد أركان السلطة وممثلها ، فهى مثله تمتلك الإعلام، وتزيف به الحقائق، فى دعاوى مضللة تدعم بها وجودها، الأمر الذى لا مسوغ له ولا شرعية، وهى تخدم به أنظمة استعمارية، تحقق مكاسب خاصة، على حساب القضية، مثلها فى ذلك مثل الصحفى فى الانتهازية، كما تقدمها المسرحية أنئذ.

وهذا ما يقوله الصحفى لعلى[٣]:

النظام، نعم النظام، الحقيقة، ما الإنسان؟ مجرد مسمار زهيد فى عربة النظام الهائلة، فاصغ إليه جيداً، إذا أردت أن تعرف نظامنا الخاص، السيد يريد ديمومة الحكم، وديمومة الحكم تقتضى رضى الشعب، ورضى الشعب يقتضى مظاهر الوطنية، والبطولة، والصلاح، وقضيتكم أكثر القضايا حساسية، وأنسبها لارتداء جلابيب الوطنيــة والبطولة، والصــلاح، وإذن فليكن ضجيج، ولتدق الطبول، الصامتة منها والداوية.

ومن الطبيعى، بعد ذلك ـ كما تقول المسرحية ـ وفى ظل مثل تلك الحكومات، أن تضيع طاقات الجماهير، وتتبدد، بما يمارس عليها من تزييف لحقائق تعرفها، ولكن يراد بها أن تضل عنها، فتأبى ذلك، ولكنها مقيدة مسوقة ومحاصرة، وعندئذ تجد كل جهد ضائعًا، وكل تضحية عاقرًا، بل ترى الوجود نفسه عبثًا، وإذ تبحث عن الخلاص، تسقط ـ وهى محاصرة ـ فى الضجر والضيق، والتمزق والقلق والخمر.

ويمثل ذلك الشاب، وهو أسمر، وجهه مألوف، يحمل مذياعًا صغيراً وتطبع مشيته الحيرة، والقلق، يستمع إلى عدد من محطات البث الإذاعى، وإذا هى جميعًا تبث دعاوى سياسية مزيفة، أو أغانى رخيصة، فيقفل المذياع ويصرخ[٤]:

الفخ عبوديتنا التاريخية، لبصاق أجهزة أديسون الملوثة، ما نكاد ندير الزر حتى تنبثق فى نفسنا رغائب الاستفراغ، ونخنق الصوت المتوحش، لكن لا تلبث الأصابع أن تعود باحثة عن أفيونها، والمعجزة؟ المعجزة حلم حشاش تافه، لا معجزة لا حقيقة، لا شئ إلا البصاق..

ويعلن أمام «على» بقوة أنه «يبحث عن ملجأ خارج حدود الأرض، وبعيداً عن دوامة التاريخ الرهيبة»[٥]، ولكنه ينفر من جدية على، ويأنس بضياع عليوة، ويمضى معه فى انسجام كبير، ويقبلان على الخمرة، يعبانها معاً.

إن الشاب، وعليوة لا ينمان عن جهل بالقضية، أو تخل عنها، وإنما ينمان عن وعى بها، وإغراق فى يأس من إمكان الخلاص، لما يعيشان فيه من حصار

وعلى وعليوة شابان، من الأرض المحتلة، فى سن واحدة، ولكن عليوة شائخ قبل الأوان، وهو متأخر، تائه، قلق، يحمل زجاجة الخمر، وعلى قوى متماسك، صارم، جاد، وهو ماض فى البحث عن عليوة لقتله، وهذا ماض فى الهرب منه. وكلاهما واع بالقضية، يعرفانها، ويحبان الأرض والوطن، ولكن أحدهما يائس قانط، متحلل متخاذل، والآخر واثق متفائل، مصمم مستمر.

وهما يمثلان واقع الشعب العربى فى فلسطين، الذى أجبره العدو الصهيونى على الخروج من أرضه، المتشرد فى البلاد العربية، وتوزع بين مثل هذين النمطين، وربما بين غيرهما من الأنماط. وما توزعه، فى الحقيقة، إلا نتيجة لما يمثل فى الواقع العربى، من زيف وقهر وتضليل وانتهاز، صنع الصحفى والشاب وصنع على وعليوة أيضاً.

إن حالة التسيب التى يعيشها عليوة: التخاذل، والاستسلام والهرب ـ كما تقول المسرحية ـ هى ما يجب أن يقضى عليه الشعب العربى، ليس فى فلسطين وحدها فحسب، بل فى معظم أقطار الوطن العربى، ويتم بعدئذ تحريك الطاقات العربية المتمثلة فى الجماهير الصامتة، القاعدة، المنتظرة، وتنظيمها، لتدخل بشكل فعلى وصحيح، فى الصراع مع العدو.

وهذا ما تدعو المسرحية إليه، وتتفاءل بتحقيقه، من خلال انتصار على، وقتله عليوة، محققاً التحدى للتسيب والميوعة، ثم فى التفاته بعدئذ إلى الجماهير الصامتة ليقول لها: «يبقى صمتكم».

وبذلك استطاعت المسرحية أن تطرح قضية فلسطين بمعالجتها من الداخل، فقدمت صورة للواقع العربى، وصورت علاقته بالقضية وطبيعة ارتباطه بها وذلك فى نظرة كلية، ترى الظواهر فى نسقها، وتدرك أبعادها، وتقف على أسبابها، وتبصر خلال ذلك القوى الإيجابية وتؤمن بدورها، على الرغم من أنها تخوض فى غمار من القوى المناقضة لها، بل إنها تثق بها، وتقدم ذلك كله بجرأة، وشجاعة باسلة، وبشئ من الرمز النظيف الذى يومئ ولا يكشف، فيمنح العمل بعداً فنياً، ويبعد عنه السقوط فى المباشرة.

والمسرحية تنطلق من الواقع، وترتبط به، وتستمد منه مادتها وموضوعها، ولكنها تضطر إلى قطع الخيوط التى تربط العناصر بالواقع ربطاً مباشراً، فلا تسمى المكان ولا تحدد الزمان، وهى تعمد إلى شئ من التجريد، والترميز، فالشخوص تمثل ذاتها من جهة، وتمثل طبقتها أو نموذجها، من جهة أخرى، ولكن هذا كله لا يبعد العمل عن واقعه، وتظل العناصر المحلية فيه واضحة، بمعقولية وارتباط متين بالواقع.

ولكن لابد من أن يلاحظ، من جهة ثانية، أن المسرحية خلو من الحبكة والصراع، فالمسرحية تقدم مقطعاً أفقياً للواقع العربى، تعرض فيه عدة أطراف، فى استعراض بانورامى شامل، يغيب فيه العدو الخارجى، وهى تعتمد الحوار، وسلسلة من المواقف عمادها دخول شخصية وخروجها وليس ثمة قصة، أو فعل، غير المطاردة، بين على وعليوة، ثم قتل الأول الثانى، كما يلاحظ أن فى المسرحية قدراً كبيراً من اللغة غير الحوارية، التى تصف المكان، وتصور الشخوص، وتسرد الحوادث، بدقة، وتفصيل، يراد منه التأثير مما يجعل المسرحية أقرب إلى القصة الحوارية، منها إلى المسرحية، وهى بعد ذلك كله فى فصل واحد.

ـ ٤ ـ

وفى المسرحيات التالية، يعرض ونوس لمشكلات تتعلق بالواقع السياسى، ففى مسرحيته (لعبة الدبابيس)(٦) يعرض لمشكلة الحكم فيتناول وصول الحاكم غير الكفء إلى كرسى السلطة، بمساعدة الوصوليين الانتهازيين ، الذين (يطبلون) له، و يزمرون، ولا يكون التغيير فى الحاكم إلا شكلاً لا يتغير فيه من يقفون وراء الحكم نفسه، الذى لا يتغير فى حقيقته.

والمسرحية فى فصل واحد، تدور مجرياتها فى مسرح فارغ إلا من طاولة مستديرة عليها زجاجة ممتلئة حتى

منتصفها، وكوب فارغ، وفنجان قهوة، وبجوار الطاولة كرسى يقعد عليه رجل غريب الشكل، يشبه الكرة، يتحدث كثيراً، هو «شدّود»، لونه أصفر فاقع، وملامحه ضيقة، ودقيقة، تدل على شئ من الفخامة الشكلية. وعلى يسار المسرح طاولات وكراسٍ مبعثرة، رسمت جميعًا بريشة خشنة، أما الجانب الأيمن فتغطيه ستارة ذات لون أصفر فاقع.

والمسرحية تفضح بجرأة كبيرة طبيعة الحاكم الوصولى، غير الكفء ، الذى يصنع منه منصبه حاكمًا، على حين أنه غير أهل له، وما هو فى الحقيقة، غير بهلوان دعيّ، ولم يصل به إلى الحكم غير أناس آخرين، هم أصحاب المصلحة الحقيقية فى وجوده، وهم الذين يصنعونه، من وراء ستار، ويزيفون وجوده، الذى يستفيدون منه، ويعيشون عليه.

والمسرحية تعتمد لذلك الرمز الواضح، القريب، ترتبط من خلاله بالواقع ارتباطًا غير مباشر، تتخلص به من الكشف الصريح، وإن كانت لا تزال تمتلك قدراً كبيراً من الجرأة، حتى وهى تطرح موضوعها من خلال الرمز.

وما يلاحظ على المسرحية هو غياب الطرف الآخر، الشعب ، الذى لا مكان له ولا دور، فى المسرحية، كما يلاحظ عليها غياب ثقتها بإمكان الخلاص، إذ يبدو أن الحكام يتغيرون ، بالطريقة نفسها، ويبقى الحكم هو نفسه، فى دائرة مغلقة، يكرر بعضها بعضه.

ولا تغيب عن المسرحية ظلال من ثقافة غربية، فتحول المرء من إنسان عادى إلى حاكم، بسبب قعوده وراء منضدة الحكم، هى الفكرة التى تطرحها مسرحية: (جوهر القضية) لناظم حكمت، وهى الفكرة التى سيعالجها سعد الله ونوس فيما بعد بأسلوب آخر فى مسرحيته (الملك هو الملك).

وقد تبدو جزئيات الرمز غير قوية الارتباط بما تدل عليه ولكن هذا لا يلغى مثل تلك الدلالات، التى يبدو أنه من الصعب فهم المسرحية من غيرها، وهذا ما حاوله بعض الدارسين، فانساقوا وراء فهم غير مرتبط بالنص، يصعب قبوله أيضًا. ومن تلك المحاولات قول أحدهم(7) فى هذه المسرحية:

نستطيع أن نتلمس تأثر سعد الله ونوس بالفكر الوجودى ، حيث عالج ازدواجية الأنا لدى بطله، شدود، الذى يتحاور مع جليس غير مرئى، وكذا تأثره بالموقف العبثى، من خلال ما أسقطه على بطله برهوم من ممارسات ومواقف تشبه إلى حد كبير معالجات فرانس كافكا العبثية لبطل قصته المسخ، فإلى جانب شدود هناك جسد آخر منفوخ، مشدود إلى الأرض، لايملك سوى الحلم والوهم، وبينما نجد الاثنين على تلك الحال، يدخل برهوم الحاوى الذى يقرر أن يلعب هذا اليوم لنفسه، قبل أن يفاجئه مطارده، ثم يأخذ جسده بالانتفاخ، قبل أن تختلط شخصيته بشخصية شدود.

وفى هذا الفهم تعبير عن قراءة سريعة، كما أن الربط بين ازدواجية الأنا، والوجودية، ربط غير دقيق، وشدود لا يعانى من الازدواجية ومن الوجودية، كما أنه لا يشبه فى شئ المسخ عند كافكا. إن شدود يمارس الغواية والتضليل، من خلال ادعاء المرض، أى أن المرض مدروس ومخطط، وانتفاخه يدل على وجاهة وزعامة وسيطرة، لا على ضعف وحصار.

– ٥ –

وفى مسرحية (المقهى الزجاجى)(8) يقدم سعد الله ونوس صورة للواقع السياسى الداخلى، غير السليم، فى مجتمع يسيطر فيه حاكم مستبد، يخضع الشعب لمشيئته، ويسوقه إلى وضع ينسجم فيه معه، ويستسلم له فى سكون، يبدو نهائيًا، ولكنه فى الحقيقة ليس كذلك، فالتغيير لابد آت. وهو يقدم هذه الصورة من خلال معادل للواقع، أو بديل منه، هو المقهى الزجاجى، الذى هو تقليص للواقع، يمثله ويرتبط به، فى عناصره، من خلال الرمز الشفيف.

والمسرحية تعرض، من خلال هذا الرمز الشفيف، للعلاقة بين الحاكم المستبد ومجتمعه، فتصور الحاكم الذى يسيطر على أرواح الناس، وأجسادهم، ويقطع كل صلة لهم خارج الحاضر، مستغلاً واقعهم، بسيطرة كبيرة، يقودهم إلى الغرق فيه، لا يبالى بموتهم أو حياتهم، وأكثر ما يخشى هو

غدهم، أو يقظتهم، فهو يريدهم دائمًا في تخلف وجهل وفي شغل عما هم فيه، وإن كان في الحقيقة ضائعًا مثلهم يعيش في عبث، وفراغ. ويمثل هذا الحاكم صاحب المقهى، الذي يرفع ساعة الجدار، كي لا ينبه الناس إلى موضعهم من الزمن، ودورهم في التاريخ، ويأمر بحمل أنسى إلى الخارج، ليقظته وانتباهه إلى تساقط الحجارة وهو يتسلى بتصيد البراغيث.

كما تصور المسرحية المجتمع الذي يخضع لذلك الحاكم المستبد، فهو مجتمع مفكك متفرق، لا يبالي فيه أحد بأحد، ولا يلتقي به إلا من خلال مصلحة عابرة، وقد استغرق ذلك المجتمع في اللحظة الراهنة، وغفل عن كل ما عداها، فهو مطمئن إلى الرتابة يفزع من كل جديد، يواجه مشكلاته بالإهمال، أو بالقمع، ولعل أدق ما يوصف به هو «إنه مجتمع قد اتخذ الشكل الذي يريده له حاكمه المستبد، فاستقر فيه، فألفه، بانسجام كبير». ويمثل هذا المجتمع رواد المقهى، في الانسجام الذي يرين عليهم، من خلال انغماسهم في اللعب، وانصرافهم عما هو خارج المقهى، وعدم مبالاة جاسم بما في نفس صاحبه أنسى، وحسبه أن يلعب معه، وعدم اكتراث الرواد لموت أحدهم، وغياب انتباههم إلى الحجارة المتساقطة على المقهى.

ثم تصور المسرحية الأداة التي تربط بين الحاكم ومجتمعه، وهي أداة مصطنعة يتخذها الحاكم لنفسه من المجتمع ويخضعها لسيطرته، لتنفذ إرادته، ضد المجتمع من غير أن تملك الرفض، وهي تخون نفسها والمجتمع؛ لأنها تعرف الحقيقة ولكنها تتنكر لها، لتنفذ الدور المرسوم لها بوصفها أداة. وهي لا تحظى بشيء من عنف اليد التي تطبق عليها، بل لعل هذه اليد أشد إطباقًا عليها، من غيرها. ويمثل هذه الأداة النادل، الذي ينتقل بين صاحب المقهى والرواد، وصاحب المقهى يستخدمه، ويستبد به ولا يبالي بمشكلاته الخاصة، ولا يمنحه شيئًا من العطف، وهو يعمل على بقاء الرواد في حالة يرضى عنها صاحب المقهى، وينفذ أوامره، فيحمل «أنسى» بطلب منه، ويرمى به إلى الخارج على الرغم من أنه يعرف الحقيقة مثله.

وأخيرًا، تصور المسرحية هذا الوضع السياسي هشًا، وغير متماسك وقابلاً للانحطام، وهو وضع لا يمكن له أن يستمر، فثمة في المستقبل ما يحمل تباشير الرفض والتغيير الشامل. وهذا ما يمثله الأولاد جيل المستقبل، الذين يرشقون بالحجارة المقهى الزجاجي، القابل للتحطم والانكسار.

وبذلك تقدم المسرحية صورة للواقع السياسي، من خلال نظرة كلية شاملة، ترى الواقع، بأبعاده كافة، وتبصر مشكلاته جميعًا، وتضعها في سياقها، فتكتشف الأطراف التي تقف وراءها، فتسببها وتفيد منها، كما تكشف عن الأطراف التي تمارس السطوة عليها، فتسحقها وتستغلها، وتبرز أدوار الطرفين، وتدينها، وتفضحها، وتضع ذلك كله في سياقه التاريخي، فتعبر عن الإحساس السليم بالتحرك، الذي يسوق إلى التغيير، وهو تغيير لابد قادم.

ولكن المسرحية تصور الواقع في شكل سكوني ثابت، قوامه استعراض الأطراف بشمول، استعراضًا تشريحيًا، تفصيليًا، تجزيئيًا، يتناول كل طرف، فيدرس حركته ودوره، وحده، بمعزل عن الأطراف الأخرى، فالمعلم ظاظا مستبد، وغارق في صيد البراغيث، والرواد خاضعون، ومستسلمون للعب الطاولة، والنادل يتنكر لذاته، ويخدم سيده، والحجارة تتساقط في الخارج. إن كل طرف ينبض، ويتحرك، ولكن ليس ثمة علاقات بين الأطراف واضحة، مكشوفة، قائمة.

إن كل شئ ساكن، وليس ثمة صراع بين الأطراف، ولا حركة، ولا فعل، بل هناك نفي للفعل، وتسكين للأمور، وإيقاف لها، فالرجل يموت، ويحمل إلى الخارج وأنسى ينتبه إلى الحجارة، فيحمل إلى الخارج أيضًا، مثله مثل الميت، والجميع مستغرقون في اللعب. إن هذا لا ينفي ـ من غير شك ـ الغليان في النفوس، والصراع في داخلها، ولكن ثمة هرب حتى من هذا، وما اللعب، والانسجام، إلا أحد أشكال الهرب، فثمة تسكين شامل.

ومرجع هذا، من غير شك، إلى القمع، الذي يمارسه صاحب المقهى، على الرواد، بتسلط كبير، فإذا هم في سكون. ولذلك، بدا التغيير القادم مع الأطفال في المستقبل، ليس حقيقيًا، وإنما هو مجرد إيمان تسليمي أو تعلق بحلم،

هو فى ظهر الغيب، يرتبط بالمقبل، فى انتظار بارد، لا يحمل فى الحاضر، داخل المقهى الساكن نبوءة ما، أو دلالة، أو تحركاً، فالجميع فى سكون، واستسلام، واستغراق وكل انتباه يقود إلى النفى إلى الخارج.

إن المسرحية تنتقد الواقع بقسوة، وتفضح الأطراف كافة وتتهم حتى المجتمع فى غفلته، وسكونه، وتعبر عن شعور بالإحباط كبير، يكاد يبلغ درجة اليأس لولا الإيمان المطلق بقانون التغير، الذى ينال الأشياء، ودورة التاريخ، عبر مسيرة الزمن المستمرة. فهى تفضح، وتدين، وتثير الإحساس بالنقمة، وتحرض، ولكنها، لا تمنح كثيراً من الثقة الواعية أو التفاؤل الموضوعى.

والمسرحية، بعد ذلك، تقدم رؤيتها للواقع، من خلال بديل عنه، هو المقهى الزجاجى، فتعتمد أسلوب الرمز، فتجتمع عناصر قوية، مترابطة، متماسكة، فى المقهى لها ما يناظرها من عناصر أخرى، فى المجتمع. وهذا البديل، المقهى الزجاجى، بعناصره كافة، مستمد من الواقع ومرتبط به، ودال عليه؛ فالمقهى، والنادل، والرواد، والزجاج ولعب الطاولة، والأولاد، كلها عناصر مستمدة من الواقع، وهى نفسها بعض مشكلاته المعيشة.

إن المسرحية ترتبط بالواقع، فى موضوعها السياسى، وفى مادتها، المستمدة منه وإن كانت طريقة معالجتها غير مباشرة تعتمد الرمز، ولكنه رمز واضح شفاف، وهو قوى ومتماسك، وقد يبدو فى لحظة من اللحظات ليس رمزاً، وأن المقصود به هو ذاته، وهذا دليل النجاح فى بناء الرمز وتماسكه. فالرمز القوى هو الذى ينجح فى أن يوحى بأن المقصود به هو ذاته مرة، وما يرمز إليه، مرة أخرى، مع إمكان تعدد المقصود به أيضاً.

ويلاحظ فى المسرحية ظلال من ثقافة غربية، تتراءى، خلال المسرحية، فتمنحها أبعاداً، من غير أن ترهقها؛ وتتمثل فى خلق مناخات مختلفة، بعضها وجودى، وبعضها سريالى، وبعضها الآخر عبثى، أو غير معقول. فثمة شئ من الإحساس بعبثية الوجود فى صيد البراغيث، الذى يمارسه صاحب المقهى وثمة شئ من غير المعقول، فى تساقط الحجارة، على المقهى الزجاجى، والناس فى الداخل ماضون فى اللعب، ومشهد إخراج الميت محمولاً على الأكتاف، وسط الرواد وهم منكبون على طاولات اللعب، مشهد سريالى، كما أن وجود الآخر، من غير تواصل معه، هو صدى لوحدانية الفرد فى الكون عند الوجوديين، وغربته فيه.

ومثل هذه الظلال الثقافية، التى تمنح المسرحية أبعاداً إنسانية، هى التى تخفف من حدة الرموز، وضيق دلالتها، وحين تتواشج الرموز مع الظلال الثقافية يحدث شئ من التوازن، يمنح العمل الفنى بريقاً متألقاً، فإذا العناصر هى المقصود بذاتها مرة، وإذا هى رموز لعناصر أخرى، مرة ثانية.

ومثل هذا الجمع، الذكى، هو الذى دفع أحد دارسى النص إلى القول[٩]:

> كان بإمكاننا أن نسقط الرمز على الواقع المعاش، فيتلبس ظاظا كيان السلطة القمعية، ويبقى الاطمئنان، بالنسبة إلى المواطنين «رواد المقهى» بتنفيذ التعليمات ومجانبة الممنوعات، بيد أن طبيعة التساؤلات الميتافيزيقية تلقى ظلالها المعتمة على تلك الإمكانية، وتقفز إلى أذهاننا بدلاً من الإسقاط الإيجابى، صورة غير واضحة، تشكل من أشكال الرفض العبثى، ذى المحتوى والمردود السلبيين.

ومما لا شك فيه أن الدارس قد انتبه إلى الرمز، فى المسرحية، ولكنه شغل عنه بظلال الثقافة، وحسب أنها المطلوبة. وتبدو دراسته متأثرة إلى حد كبير، بدراسة أخرى سابقة، شغلت بالجانب الثقافى، فى المسرحية، ومضت تفسرها من وجهة نظر وجودية، فإذا هى تقول[١٠]:

> وفى المقهى الزجاجى تطرح قضية من نوع آخر محنة الرتابة، وزحف الزمان، والخوف من الموت معاً.

إن محنة الرتابة، وزحف الزمان، والخوف من الموت معاً، هى أمور مطروحة حقاً ولكنها ليست هى «القضية» وليست هى المقصودة، بذاتها، وإنما هى ظواهر قائمة فرضها

صاحب المقهى على الرواد وما هى إلا معادل لأمور أخرى تشبهها، فى مجتمع تسيطر عليه حكومة مستبدة. وما لجوء المؤلف إلى ذلك الأسلوب إلا محاولة للتعمية. إن القراءة الأولية للنص، والوقوف عند الظواهر، والاشتغال بأمر جزئى، طرق غير كافية لفهم النص.

ـ ٦ ـ

ويعرض سعد الله ونوس[١١] للصراع الطبقى، بشكل سافر، فيفضح السلطة بجرأته المعهودة، ويكشف ارتباطها بالطبقة الغنية المسيطرة، وولاءها لها، بل يؤكد أنها ليست سوى أداة فى يدها، بقدرته المألوفة على التعبير الكثيف، المركز والواضح والمحدد، من خلال شخصيات قليلة، قوية التأثير تمثل كل شخصية طبقتها، بروح شعرية متألقة، وفى ذكاء حاد لماع، وجرأة باسلة. وذلك فى مسرحيته (جثة على الرصيف) التى تقوم على قصة بسيطة، قوامها شحاذ يتوفى على قارعة الطريق، فيقدم غنى على شرائه من صديقه، ليتخذ منه طعامًا لكلبه ويكون الشرطى وسيطاً بينهما، يحقق للغنى سيطرته على الفقير.

ومن الجلى أن المقصود بالمتسول الفقير الطبقة الفقيرة المسحوقة، وبالسيد الغنى الطبقة الغنية المسيطرة، وبالشرطى السلطة الحاكمة التى تنفذ القانون لصالح الطبقة المسيطرة، والتى تسهر على مصالحها، فكل شخصية تمثل طبقتها، أو ترمز إليها. وعلى الرغم من أن الشخصيات لا تحمل أبعاداً شخصية خاصة تميزها، المقصود بها ليس ذاتها، وإنما ما تمثله أو ترمز إليه، فإنها تظل شخصيات واضحة، محددة، ذات تأثير قوى، مقنع، يمتاز بالحدة، والشاعرية.

والمسرحية ليست فى حقيقتها سوى لقطة صغيرة، لموقف جزئى صغير، عبرت عنه بلمحة شعرية خاطفة، كأنها قصيدة قصيرة، أو خاطرة صغيرة، ولكنها على الرغم من ذلك استطاعت أن تحتوى مشكلة اجتماعية كبيرة، وأن تقدمها بدقة ووضوح، فتكشف أطرافها، وتبرز أسبابها، وتطرحها بجرأة، فتخلق لحظة انفعالية، تعرف وتحرض، وتترك وعياً حاداً، ودافعاً قوياً.

والمسرحية تحمل ملامح من مسرح العبث، فى شكله، وليس فى منطلقاته الفكرية، ويتجلى ذلك فى فكرة شراء السيد جثة المتسول، لإطعام كلبه، ودعوة الشرطى إلى شق الجثة والتأكد من عدم نتنها.

إن قصة المسرحية هى قصة غير معقولة، ولكنها تعبر عن مدى التفاوت الطبقى الذى يعيشه المجتمع.

ـ ٧ ـ

وتأتى بعد ذلك أكثر مسرحيات ونوس شهرة فى المرحلة الأولى من مسيرته المسرحية، وهى مسرحيته (مأساة بائع الدبس الفقير)، وقد حقق بها شهرته، ولقيت اهتماماً كبيراً، إذ قدمت فى مهرجان دمشق الأول للفنون المسرحية فى مايو أيار سنة ١٩٦٩، وأخرجها علاء الدين كوكش.

وهى فى الواقع الجزء الأول من ثنائية مسرحية عنوانها: «حكايا جوقة التماثيل»، أما الجزء الثانى فعنوانه: «الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا».

وفى الجزء الأول: «مأساة بائع الدبس الفقير»[١٢] يتعرض سعد الله ونوس للسلطة المستبدة فيفضح ممارساتها القمعية ضد أفراد من الطبقة المسحوقة، البائسة، الفقيرة التى لا تملك قوت يومها والتى تبحث وراء اللقمة، ولا تتدخل فى أمور السياسة، وهو يدينها بهذا الموقف السلبى الذى تتخذه، والذى يجر عليها أوخم العواقب، ويتيح للسلطة أن تزيد من حدة قمعها.

والمسرحية تفضح بشكل واضح وجرىء عسف السلطة المستبدة بالطبقة المسحوقة، من الشعب، وتدين هذه الطبقة، وتتهمها ببعدها عن ممارسة دورها. فالسلطة المستبدة تمارس أشد أنواع القهر الجسدى، والروحى وتسحق الإنسان الفرد، وتجتثه من جذوره، لتدمره تدميراً. وهذا الإنسان الفرد كان مشغولاً بلقمة عيشه ومهتمًا بأسرته، غير مبال بواقعه الخارجى، لا يتدخل فيه، ولا يسأل عنه مؤثراً السلامة، فجرّ عليه تخليه عن واقعه، أسوأ العواقب.

وما دام الإنسان فرداً غير مرتبط بمجتمعه، وما دام مشغولاً بنفسه غير مبال بواقعه، فسوف يبقى عرضة أبداً

لعسف السلطة، لأنه بتخليه عن ممارسة دوره، بوعى ومسؤولية، ومن خلال الجماعة، يتيح للسلطة أن تطغى، كما تقول المسرحية، وأن تستبد ولو تغيرت، لأن تغيرها، هو نتيجة لتدخل غيره، من طبقة أخرى تعمل على تحقيق مصالحها، ولن تعمل لصالحه أبداً ، وهو غير المبالى، كما تقول المسرحية.

ولذلك، تغيرت السلطة فى المسرحية، ثلاث مرات، وظل بائع الدبس الفقير، فى كل مرة مطارداً مدانا، لأنه كان أبداً غير مبال بواقعه، على الرغم مما كان يناله فيه. لقد خرج أول مرة من قبو التعذيب، ولم يتغير، فظل على طيبته، وبعده عن ممارسة دوره، وتغيرت السلطة، وظل مداناً ومطارداً، لأن السلطة الجديدة ليست من طبقته، وهكذا كان الأمر فى المرة الثانية، ولكنه لن يكون كذلك فى الثالثة، بل سيكون الأسوأ، وهو السحق.

إن بائع الدبس الفقير جدير بالازدراء والامتهان، أكثر مما هو جدير بالعطف والشفقة، فهو مدان، وليس بريئاً، وهو مقصر، ومتخل، وليس بسيطاً، ولا طيباً. والغاية منه ليست إثارة الإحساس بالظلم والعسف، فحسب، وإنما بعث حس النقمة فى النفس والغضب، والتحريض على ترك السلبية، والدعوة إلى ممارسة الطبقة المسحوقة دورها وإلا آلت إلى دمار.

وهذا هو ما يحمد للمسرحية، وهو ما تتميز به، فقد عرضت لعسف السلطة على الطبقة الفقيرة، التى لا تمثلها، فلم تصور هذا العسف، باعتباره مظهراً فحسب، بل ربطته بأحد أسبابه الحقيقية ، وهو تقصير الطبقة الفقيرة عن ممارسة دورها، فى صنع مصيرها، وعدم اتعاظها، من خلال ممارسات القمع المتعددة، التى كانت تمارسها عليها السلطات باستمرار، على الرغم من تغيرها.

إن سعد الله ونوس معنى بشكل واضح بالجزئى، والخاص، واليومى، ليصل من خلاله إلى الكلى، والعام والدائم. فهو يغوص فى أعماق الفرد، ويظهر مكنوناته، وهو فرد مرتبط ببيئته، واقع ضمن ما هو اجتماعى، أو سياسى.

إن بائع الدبس الفقير فرد يعانى من عذاب البحث عن اللقمة، وهو بسيط ساذج، هارب من الجماعة ، غير منتم، ولا مرتبط بالعالم الخارجى فى شئ، ولكن العالم الخارجى يفرض نفسه عليه بقوة وسيطرة وعسف، لانفصاله عنه، وخضوعه له.

إن ونوس يقابل بين الداخل والخارج، بين الخاص والعام، بين الفرد والمجتمع منطلقاً دائماً من الأول، فى اتجاه الثانى، من الجزئى إلى الكلى، ليحدث الاصطدام بينهما، وهو اصطدام مروع، مذهل، يدمر فيه الفرد، ويسحق، ويجر الوبال على الكل. وبذلك يدين ونوس الداخل والخاص والفرد حين ينفصل هذا عن الخارج والعام والمجتمع، وهو يسعى إلى إعادة اللحمة بين الفريقين، وهى إعادة صعبة، تحتاج إلى نضج، ونقد، وقد امتلك ونوس هذين، وعبر عنهما بجرأة.

تلك هى (مأساة بائع الدبس الفقير) التى كتبها سعد الله ونوس فى القرن العشرين، بعد الميلاد، لتشير إلى (مأساة أوديب الملك) التى كتبها سوفوكليس قبل الميلاد، بأربعة قرون. وإذا كان بين المسرحيتين فوارق زمان ومكان ولغة كبيرة، فإن بينهما نقاط تشابه أكبر، فى العناصر والمراحل والأحداث.

فلقد خرج أوديب من كورنثوس بحثاً عن الحقيقة، فاراً من القدر فقادته أقدامه إلى أقداره، فى «ثيبة» ليقتل أباه، ويتزوج أمه، ويصبح فيها الملك ثم يخرج منها ذميماً مدحوراً، أمام سيطرة الآلهة، التى كسرت صلفه وكبرياءه.

ولقد خرج «خضور» من بيته، باحثاً عن رزقه ولم يغادر مدينته، فقاده المخبرون إلى أقبية التعذيب، ولم يقترف شيئاً، ليلقى فيها الهوان، ويذوق المر ثم يخرج منها محطم الجسم والنفس، ثم يسحق تحت أقدام المخبرين، وهو البسيط الساذج المتواضع.

الآلهة هى التى تحدت أوديب وهو الفتى القوى الطموح الشجاع ذو الكبرياء والصلف، والمخبرون هم الذين تحدوا خضور وهو الطيب الفقير الساذج البسيط. أوديب حل اللغز، وقتل الوحش، وقتل والده، وارتكب الفحشاء مع أمه وحاز الملك، ثم فقأ عينيه بيديه، واختار لنفسه النفى. وخضور

لم يفعل شيئًا البتة فهو طيب، لا يعمل شيئًا، لا يتدخل فى السياسة، ولا يؤذى أحداً، ولا يفحش على جار، ولا يفكر بشئ، حتى رزق يومه لايكاد يحصله، وكان جزاؤه أن سيق مرغماً إلى أقبية التعذيب، ثم سحق سحقاً

أوديب بطل يتحدى الآلهة، ويصارع القدر، ثم يصنع نهايته بيديه ويختارها لنفسه اختياراً، وخضور إنسان عادى يخاف السلطة، ويهرب منها وهى تصنع نهايته وتضع حداً لوجوده.

وثمة نقاط أخرى كثيرة، بين أوديب الملك، وخضور بائع الدبس الفقير، يمكن أن تكشفها قراءة العملين، ولعل فى الكشف التالى ما يقدم بعض نقاط التقابل بين العملين:

أوديب الملك	خضور بائع الدبس الفقير
شاب قوى متكبر شجاع	عجوز ضعيف متواضع متردد
خرج من المدينة التى ربى فيها	خرج من بيته
البحث عن الحقيقة	البحث عن الرزق
القدر يقوده إلى (ثيبة)	المخبر يقوده إلى أقبية التعذيب
يحل اللغز	يبوح بما فى نفسه
يقتل الملك	ـ لا يفعل شيئاً ـ
يتزوج الملكة	يحرم من زوجته
يرزق أولاداً	يقتل ولده (إبراهيم)
يكتشف ذاته (ابن زوجته)	يكتشف ذاته (ابن مدينته)
يفقأ عينيه وينفى نفسه	يداس بالأقدام ويسحق

وإذا كان سقوط أوديب الملك يثير الإحساس بالروعة، ويحقق معنى المأساة لأنه كان قد تحدى قدره، وقاومه، وحقق ذاته، ثم اختار مصيره بنفسه، وكان شجاعاً جريئاً، فإن سقوط بائع الدبس الفقير لا يشبه سقوط أوديب الملك فى شئ، فهو يثير الإحساس بالمقت والازدراء، لأنه بائس، مسكين متواضع، مهزوم، منسحب، لا يحمل قضية، ولا يتحدى، ويستسلم الاستسلام كله، فيسحق وهو ضعيف مهزوم.

إن بائع الدبس الفقير يستحق النهاية التى فرضت عليه، لأنه منذ البدء لم يختر البداية، ولم يحاول أن يختار البتة، إنه متمسك بالبساطة والسذاجة، فى عالم لا حق فيه إلا ما تدعمه القوة، وهو منسحب مهزوم متخل، فى عالم لا يمكن أن تتحقق فيه ذات الإنسان ما لم تكن له قضية يدافع عنها، ويكافح فى سبيلها. إن جرم بائع الدبس الفقير كبير جداً، ويستحق النهاية التى آل إليها، من غير شعور تجاهه بالشفقة أو العطف، وجرمه هو غربته، هو وقوفه خارج بيئته، إنه فرد غير منتم لا يرتبط بشئ من قضايا مجتمعه، ولا يقوم بشئ من واجبه تجاه بلده، ولا يمارس قدراً ولو بسيطاً من مواطنته.

ولكن، إذا ما طغى الظلم الذى نال بائع الدبس الفقير، ليشمل المدينة كلها، فهل يبقى الموقف من الظلم هو نفسه الموقف الذى اتخذه الفرد بائع الدبس الفقير؟ هذا ما يجيب عنه الجزء الثانى من المسرحية.

الجزء الثانى من مسرحية (حكايا جوقة التماثيل) هو: (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا)، وهو تال للجزء الأول، ويمثل، بشكل ما الوجه الآخر، أو رحلة الإياب، بالنسبة إلى الجزء الأول: (مأساة بائع الدبس الفقير).

وإذا كانت (مأساة بائع الدبس الفقير) قد أشارت بشكل غير مباشر إلى مسرحية (مأساة أوديب الملك) لـ سوفوكليس فإن (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) تشير بشكل غير مباشر أيضًا إلى مسرحية سوفوكليس التالية لمسرحيته (مأساة أوديب الملك) وهى مسرحية (أنتيجونا).

فلقد وثب المخبر على السلطة، عند ونوس فى (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) مثلما تولى كريون الملك من بعد أوديب، ثم راح المخبر ينتهك حرمة المدينة، ويمارس فيها الاغتصاب، والعنف والقتل، مثلما راح كريون يطبق أشد القوانين عسفًا على ثيبة. ومثلما صمدت أنتيجونا فى وجه كريون وتحدت أمره فدفنت أخاها، متمسكة بالقيم الروحية، كذلك صمدت خضرة وتحدت المخبر وتمسكت بالروح الأصيلة لمدينتها. وإذا كان تريسياس رسول الآلهة، لم يفلح فى إنقاذ أنتيجونا، فإن الفتى الرسول المجهول قد استطاع أن

ينقذ خضرة. وكما هزم كريون فنكب في ولده وزوجه، ودمر من الداخل، كذلك هزم المخبر وأصيب بحك في جسده، وتآكل من الداخل وانهار.

ويمكن للعناصر المتقابلة في كل من المسرحيتين أن تقدم في الكشف التالي:

أنتيجونا	الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا
١ ـ كريون يتولى الحكم بعد أوديب	المخبر ينقلب على أسياده ويتولى الحكم
٢ ـ كريون يفرض على المدينة قوانينه الصارمة	المخبر يفرض على المدينة العنف والانتهاك
٣ ـ أنتيجونا تصمد وتتحدى الملك	خضرة تصمد وتتحدى المخبر
٤ ـ أنتيجونا تتمسك بالأعراف الدينية	خضرة تتمسك بالقيم الروحية للمدينة
٥ ـ الكاهن يعمل على إنقاذ أنتيجونا	الفتى يعمل على إنقاذ خضرة
٦ ـ كريون يصاب بفجائع في أسرته	المخبر يصاب بحك داخلي
٧ ـ كريون ينهار	المخبر ينهار

وثمة غير تلك العناصر، عناصر أخرى، تكتشفها القراءة المتأنية لكل من المسرحيتين. وهي عناصر لا يلتقي بعضها ببعض، في كل من المسرحيتين على أساس من التشابه فحسب، بل على أساس من التناقض والمفارقة أحياناً، والتشابه والتقارب أحياناً أخرى، هي عناصر بعضها لبعض كالصوت والصدى، أو الشكل والظل، يشير بعضها إلى بعض ويدل عليه، ويوحي به، ولكنه بعد ذلك قد يشبهه، وقد يختلف عنه.

وخلال المسرحية، بجزأيها، وفي أثناء المواقف، تظهر الجوقة، وهي تسعة تماثيل حجرية منصوبة، تردد أثناء العرض أناشيدها، وفيها تعبر عن إحساسها بالمأساة، وشعورها بالخوف، فحتى هي لا تستطيع أن تنطق، وتقول الحق، ولكنها، على الرغم من ذلك، تغامر، فتقول شيئاً، فتتهشم واحداً وراء واحد، فلا يبقى منها في الجزء الأول غير أربعة، على حين تتحطم في الجزء الثاني جميعاً، وهي تذكر في الجزء الأول إنها تمثل الرجال الذين كانوا، وليسوا الآن، فقد ماتت الرجولة، ونلعن الإقدام، وتلاحظ أنها لم تكن مثلما هي عليه الآن. وتذكر في الجزء الثاني أنتيجونا التي ضحت بنفسها من أجل دفن أخيها، وتشير إلى مدينة ثيبة وما نالها من عسف وظلم، وترثي خضرة وتشفق لحالها. وتعلن أن الخوف يكمم الأفواه، وأن الإنسان الجرئ قد مات، وأن الإنسان الذي كان يصارع الآلهة قديماً قد انعدم وأن إنسان اليوم يصارع أقداراً تافهة يخضع لها.

وها هي ذي الجوقة، وقد تبقى منها أربعة تماثيل، في الجزء الثاني، تصف الواقع، الحاضر، وتقرنه بالماضي، الأسطورة:[١٣]

أصبحت الشجاعة كالذكرى العابرة
أو كالحلم يعبر الرؤوس المسحوقة
كانت أرض أنتيجونا الأولى فضاء
وكان الإنسان لايزال
أما الآن، فقد اختنقت الأرض بالأسوار،
أسوار شاهقة مريعة.

وتسهم الجوقة في سرد الحوادث، ووصف المكان والأشخاص، وتطرح أفكاراً سياسية جريئة، تنتقد فيها الواقع، وتستثير الحماسة، وتحرض على الفعل، فتعمل بذلك على قطع العرض المسرحي، وكسر اندماج المتفرج بالعرض، لتقوم بدور تعليمي مباشر، يبقي على يقظة المتفرج، بل يثير انتباهه، وينجيه من مزلق الانغماس في العمل والذهول عن ذاته .

ويساعد في ذلك جو التغريب الذي تحدثه هذه التماثيل الحجرية، التي تبدو أكثر قدرة من الأحياء على التعبير عن وعيها، بجرأة، تقدم عليها، مستعدة للتضحية.

كما تعمل الجوقة بعد ذلك على تأكيد صدور المسرحية عن الأساطير الإغريقية القديمة التي قدمتها مسرحيات الإغريق القديمة، فالجوقة نفسها جزء من التقليد المسرحي

عند الإغريق، وهي نفسها ـ عند ونوس ـ تشير إلى تلك الأساطير، وتعمل أحياناً على فك الرموز وشرحها، ولا سيما في (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا)، حين تصرح بأن خضرة هي رمز المدينة.

ولقد كان صدور سعد الله ونوس في مسرحيته عن الأسطورة الإغريقية صدوراً مدروساً، يدل على وعي وذكاء، كما يدل على موهبة وقدرة متفتحة. فلقد تمثل الأسطورة، ووعاها، وغابت في أعماق نفسه وحين كتب مسرحيته كانت الأسطورة قريبة منها بقدر ما كانت بعيدة عنها؛ فهي تستوحيها ولا تقتبسها، وتصدر عنها، في غير تأثر؛ إذ تمتلك مسرحيته استقلالها، وذاتها، وشخصيتها، مما قد يشجع على رفض المقارنة بين مسرحية ونوس والأسطورة من جهة وبين مسرحيته ومسرحية (أوديب الملك)، و(أنتيجونا) من جهة، ثانية. ولكن مثل هذا الرفض لا ينفي حقيقة الصدور الكامن في عمق العمل المسرحي عند ونوس، بل يؤكد الصدور الذكي عن الأسطورة، وهو صدور يشعر ولا يتأثر ويستوحي ولا يقتبس، ويظل محتفظاً بشخصيته واستقلاله، مما يزيده ذلك الصدور غنى وعمقاً.

ـ ٨ ـ

وهكذا فقد ارتبط سعد الله ونوس في المرحلة الأولى من سيرته المسرحية (١٩٦٣ ـ ١٩٦٧) بالواقع ارتباطاً حميماً، فعالج موضوعات تتعلق بالواقع السياسي فيه، على المستوى الخارجي، في قضية فلسطين وعلى المستوى الداخلي ، في مشكلة الحكم الانتهازي القمعي التسلطي. وكان حتى في معالجته قضية فلسطين يعالجها من خلال الداخل، فيكشف دور الحكومات العربية في القضية، غير المخلص في العمل لها. وبذلك كانت مشكلة الحكم، أو السلطة وعلاقتها بالشعب هي محور اهتمام سعد الله ونوس بالواقع، وهو محور جديد في موضوعات المسرح العربي، طرحه سعد الله ونوس بجرأة، وشجاعة كاملة.

وقد عبر ونوس عن رؤية للواقع شمولية، تدرك أبعاده كافة، وتبصر الأسباب الحقيقية الكامنة وراء الظواهر، وهي رؤية تثق بالجماهير، وتؤمن بدورها، ولكنها تفتقده في الواقع، فتعبر عن غيابه بمرارة كبيرة، وانتقاد شديد، من خلال تصوير الجو القمعي، التسلطي، الذي يفرض السكون الشامل، وتغيب فيه الجماهير، ليؤكد أن هذا الغياب هو المسؤول عن ذلك القمع، والتسلط، وليحرض الجماهير على تلمس دورها، ومباشرته. وعلى الرغم من الذكاء في هذا الطرح، إلا أنه فرض على المسرحيات جميعاً جواً سكونياً، غاب فيه الفعل الجماهيري المباشر، والواضح، الذي يمكن له أن يوحي بشيء من التفاؤل الموضوعي، مما جعل المسرحيات تفقد أيضاً التبشير بإمكان التغيير.

ولقد مثل ونوس بمسرحياته اتجاهاً في الاهتمام بالواقع السياسي، اتسم بالارتباط الوثيق بالواقع والصدور عنه، في رؤية شمولية، تدرك أبعاده كافة، وتكشف الأسباب الحقيقية الكامنة وراء ظواهره، وتثير حساً عميقاً بالنقمة، وتحرض الجماهير على ممارسة دورها.

وهو اتجاه في الارتباط بالواقع جديد، لم تعرفه حركة التأليف المسرحي في سورية سواء في الأربعينيات التي لم يظهر فيها نص مسرحي يعنى بالواقع السياسي، أو في الخمسينيات التي شهدت عناية بالواقع السياسي من خلال بعض النصوص التي ارتبطت بالواقع ارتباطاً خطابياً انفعالياً، كما في بعض مسرحيات خليل الهنداوي، أو ارتبطت ارتباطاً مثالياً إنسانياً، على نحو ما ظهر لدى مصطفى الحلاج في مسرحيته (الغضب) و (القتل والندم).

إن الذي يميز مسرح سعد الله ونوس في مسيرته المسرحية الأولى هو لصوقه بالواقع، وارتباطه به ارتباطاً قوياً، يتسم بالحدة والجرأة، ويمتاز بالفنية المتمثلة في مسرحيات قصيرة، تؤكد التوتر الشديد، ولا تغيب عنها بعض المؤثرات الثقافية ، ولكنها تتمثلها، وتصدر عنها في غير ما تقليد، لتؤكد خصوصيتها.

كما يميز تلك المرحلة في مسيرة سعد الله ونوس المسرحية حملها معظم الملامح الرئيسة التي ستبدو في المراحل التالية أكثر وضوحاً وأشد قوة، كما تتميز هذه المرحلة بدلالاتها على موهبة متفجرة تبشر بالاستمرار والتطور، وهذا ما حدث حقيقة، مما يؤكد أصالة الموهبة، ووضوح الرؤية وصلابة الموقف لدى سعد الله ونوس.

الحواشي

(١) ونوس، سعد الله، مبدوزا تحدق في الحياة، مجلة الآداب بيروت، العدد ٦ حزيران ١٩٦٣ ص ص ٣٤ ـ ٤٠.

(٢) ونوس، سعد الله، فصد الدم، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٣، آذار ١٩٦٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ص ٦١ ـ ٦٢.

(٤) و (٥) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٦) ونوس، سعد الله، **حكايا جوقة التماثيل**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥، ص ص ٣ ـ ٣٠.

(٧) إسماعيل، إسماعيل فهد، «سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح»، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٦ حزيران، ١٩٧٨، ص ٢٩.

(٨) ونوس، سعد الله، **حكايا جوقة التماثيل**، ص ص ٨٣ ـ ١٢٣.

(٩) إسماعيل، إسماعيل فهد، «سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح»، ص ٣٠.

(١٠) النقاش، فريدة، «مسرح سعد الله ونوس»، مجلة **الهلال**، القاهرة، يوليو، ١٩٧٠، ص ٧٧.

(١١) ونوس، سعد الله، **حكايا جوقة التماثيل**، ص ص ٦٣ ـ ٨٢.

(١٢) ونوس، سعد الله، «مأساة بائع الدبس الفقير»، مجلة **الآداب**، بيروت، العدد ٢ شباط ١٩٦٥ ونشرت ثانية في مجموعة: **حكايا جوقة التماثيل** ص ص ١٢٧ ـ ١٧٠، وقد ألحق بها مسرحية أخرى عنوانها: «الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا»، وجعل المسرحيتين أشبه بجزأين في مسرحية واحدة، عنوانها: **حكايا جوقة التماثيل**.

(١٣) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

منمنمات تاريخية

جابر عصفور*

١ ـ نمنمة:

تشير النمنمة إلى المنمنمة، وهى التصويرة الدقيقة فى صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط، واشتقاقها من الفعل «نَمّ» الذى يفيد معنى الإظهار والإفشاء والإبانة والكشف، ومنها «النمّة» وهى لمعة البياض فى السواد، أو لمعة السواد فى البياض، و«النمنمة» هى النقش والتصوير، وهى كتابة الريح على الرمل والماء، حين تترك الريح عليها أثرًا شبه الكتابة، وهى الكتابة الدقيقة المتقاربة السطور على أوراق المخطوط. وعندما تقترن «المنمنمة» بالصفة «تاريخية»، فى مسرحية سعد الله ونوس الجديدة (منمنمات تاريخية)، فإنها تضيف إلى معنى الزينة والزخرفة المأثور خاصية الكتابة التى تختزل التاريخ فى حضورها، وتنقشه على صفحاتها، والتى تلفت الانتباه إلى حضورها الذاتى وعلاقات صفحاتها فى الوقت نفسه. هكذا تشد «المنمنمة» الأعين إلى حضورها الذى يفرض على العين بطء الإيقاع فى تطلعها إلى التفاصيل الدقيقة، ويفرض على الذهن التأنى فى تفسير دلالة النظرة التى تتشكل خلال فعل التحديق الذى هو نقيض اللمحة الخاطفة، والذى يكتسب خاصيته من طبيعة موضوعه المنمنم.

ويستغل سعد الله ونوس هذه الخاصية المقترنة بالنمنمة، ويكتب مسرحيته الجديدة بما يشد الأعين إلى ما تنطوى عليه من «منمنمات تاريخية»، فيبطئ إيقاع الالتقاء بحضور التاريخ، ويسمّر العين والذهن أمام التفاصيل الصغيرة، غير البارزة، من تدافع القرون، وينقشها على الصفحة (أو على خشبة المسرح فيما بعد) بما يلفت الانتباه إليها من حيث هى دال مزدوج، يومئ إلى حضوره الذاتى فى الوقت الذى يومئ إلى حضور خارجى، ويشير إلى الزمن الماضى وإلى الزمن الحاضر. وكما تتوقف العين إزاء أدق

التفاصيل فى حضورها المتعين وعلاقاتها المتعددة، ما بين دوال التاريخ المكتوب وكتابة التاريخ، يدرك الذهن أصغر الوقائع فى ضوء جديد، ويلتقط من سياقاتها المدركة معانى متعددة الأبعاد، سواء على مستوى الزمن الذى تنتسب إليه «المنمنمات» فى الماضى، أو على مستوى الكيفية التى تتشكل بها فى اللحظة الحاضرة لإدراك حضورها الذاتى، أو على مستوى الزمن الحاضر والزمن المستقبل فى توزايهما الذى تومئ إليه المنمنمات بما تصوغه من عناصر الزمن الماضى.

هذا التعدد فى أبعاد الزمن ومستوياته يرتبط بالكيفية التى يعالج بها سعد الله ونوس التاريخ فى هذه المسرحية، فأحداث التاريخ ليست مجرد أقنعة أحادية البعد، ينطق الحاضر من خلالها، مهما صغرت أو دقت. وليست العودة إلى التاريخ مجرد بحث عن وقائع لإسقاط الحاضر بما يحيل الماضى إلى مجرد مرآة تنعكس عليها أحداث الحاضر، دون أن تشغل المرآة الانتباه إلى حضورها الذاتى من حيث هى مرآة. التاريخ، هنا، حضور متعين فى الزمن، صراع قوى محددة، ومجموعات متفاعلة. والكشف عنه كشف عن الماضى فى سياق علاقاته الخاصة، ولكن بما ينطوى على تعدد الدلالة التى تعنى تعدد مستويات الدال. ولذلك يتخذ منطوقات المنمنمات التاريخية، فى مسرحية سعد الله ونوس، طابعا بنائياً وظيفياً، يجعلها أقرب إلى «الاستعارة بالكناية»، لو استخدمنا المصطلح البلاغى القديم، حيث تمتزج الاستعارة بالكناية، من حيث هى دال أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه.

وإذا انتقلنا من لغة التجريد البلاغى إلى لغة التعين الدرامى قلنا إن ما تنطوى عليه مسرحية سعدالله ونوس من «منمنمات تاريخية» تشير إلى ثلاثة أبعاد للزمن، بعد الزمن التاريخى للماضى الذى تنقشه المنمنمات وتختزل به سبعة أشهر على وجه التقريب، من الزمن الماضى الذى يبدأ من شهر محرم وينتهى فى شهر رجب من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وهى السنة التى سقطت فيها دمشق أمام جحافل تيمورلنك، أثناء حكم الخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الملك الناصر زين الدين أبو السعادات فرج بن برقوق. والأول اسم بلا صفة. والثانى غلام تولى الحكم سنة إحدى وثمانمائة للهجرة بعد وفاة أبيه السلطان برقوق. ولم تزل أيامه كلها كثيرة الفتن والشرور والغلاء والوباء، وطرق بلاد الشام فيها تيمورلنك فخربها كلها وحرقها وعمها بالقتل والنهب و الأسر، حتى فقد منها جميع أنواع الحيوان وتمزق أهلها فى جميع أقطار الأرض، فيما يقول المقريزى فى كتاب (المواعظ و الاعتبار بذكر الخطط والآثار). وتلتقط مسرحية سعد الله ونوس من هذا الوصف العام التفاصيل الصغيرة التى تنمنم بها البناء المسرحى، ما بين ثلاث رؤى للعالم، مأساة سقوط الشام أمام القوة العاتية لتيمور لنك منذ ستمائة وإحدى عشرة سنة.

وتتجسد الرؤية الأولى فى أفكار الشيخ برهان الدين التاذلى، رجل النقل الذى يعادى أهل العقل، ويعاقب كل من يميل إلى مقالاتهم، والذى يرى فى المغول عقابا من الله لخلقه الذين تفشت فيهم مقالات الملحدين، فيدعو الناس إلى أصولية النقل التى تنجيهم من غواية العقل، وإلى الجهاد الذى ينجيهم من محنة المغول، فيظل - رغم استشهاده - صورة أخرى من القاضى برهان الدين بن مفلح الحنبلى.

أما الرؤية الثانية فتجد معادلها فى أفكار ولى الدين عبدالرحمن بن خلدون (صاحب المقدمة) رجل العلم الواقعى الذى لم يعرف من قوانين الأحداث ومجراها سوى أن وصف الغروب الشامل والشهادة عليه هو الممكن الوحيد لرجل العلم الذى لابد أن يفيد من القوة الجديدة التى تكتسح العالم. ولذلك مال ابن خلدون إلى رأى القضاة والفقهاء الذين اجتمعوا بمدرسة العادلية واتفقوا على طلب الأمان من تيمور لنك، وشاوروا فى ذلك نائب القلعة، فأبى عليهم ذلك ونكره، فلم يوافقوه. وخرجوا إلى الغازى الذى اتفقوا معه على فتح المدينة، وتبعهم ابن خلدون الذى رأى فى تيمورلنك سلطان العالم وملك الدنيا الذى لم يظهر مثله فى الخليقة منذ عهد آدم.

وتنبنى الرؤية الثالثة على أفكار آزدار نائب القلعة، رجل الفكر، الجندى الذى يرفض الاستسلام، ويختزل وجوده فى حماية النظام الذى يعرفه دون أن يحلم بنظام جديد. ولكنه

ينظر إلى عمله من منظور نقلى تسلطى، منظور يجعل منه موازياً آخر للتازلى وابن مفلح فى عدائهما لحرية العقل، فيرفض إطلاق سراح الشيخ المعتزلى المسجون، أو حتى الاستعانة به فى جهاد الغزاة الكافرين، ويرفض معاونة من اختلف مع السلطان فى الرأى، فعقليته العسكرية النقلية لا تعرف حق الاختلاف أو التسامح فيه.

وما بين هذه الرؤى الثلاث، وفى موازاتها، يتحرك علماء وأعيان وتجار يبحثون عن المناصب والوجاهة والغنيمة، فينتهى الأمر بالجميع إلى كارثة السقوط أمام جحافل المغول التى مكن لها طوفان الفساد فى الداخل، فالهزيمة تبدأ دائماً من الداخل. وقد بدأت من اندفاعة الطوفان الفاسد الذى لم يقدر على مواجهته أمثال الشيخ جمال الدين بن الشرائجى الذى آمن بحرية الإنسان وقدرته على صنع مصيره وإبداع حياته، كما آمن بالعدل الإلهى الذى لا يرضى لعباده الفقر أو الذل. وكان من الطبيعى أن يحرق كتبه قضاة دمشق الأربعة، وأن يسجنوه فى القلعة.

وتتجسد دلالات هذا البعد التاريخى للزمن الماضى بواسطة الصراع الذى يحدث بين الرؤى الثلاث من ناحية وبين الشخصيات المرتبطة بهذه الرؤى على مستوى السلب والإيجاب من ناحية ثانية. وتتكثف الحركة الدرامية وتتوتر ما بين الثنائيات المتقابلة التى تقمع أطرافها الأولى أطرافها الثانية، فى حركة تنتهى بالجميع إلى الكارثة. هكذا قمع أهل النقل صوت العقل فى مجالات المعرفة الدينية ومجالات المعرفة بالواقع على السواء. وتغلب رجل العلم (الذى يسجن التاريخ فى قوانين حتمية ويقصر مهمته على تفسير العالم) على نقيضه الذى أكد دور البشر فى صنع التاريخ ودور العلم فى تغييره. وفرض رجل الفكر الذى آمن بالحفاظ على النظام القديم منطقه على الثائر الذى حلم بأن نظاما جديدا سيولد من مخاض المحنة. وسرق التاجر الذى تحالف مع علماء الدراهم والدنانير أقوات الفقراء وأعراضهم، وخسر المتمرد قضيته حين أضاع وعيه بالعالم، ولحقه قرينه من أهل العلم حين وشى بنظيره، وأضاع التاجر الصغير ما ملكه فى حرصه الصغير على العالم، وباع الأب ابنته، وضحى التاجر بابنه، وتحولت الضحايا إلى صورة من جلاديها. فحق الدمار على الجميع، وانطلق إعصار التتار يتزعمه تيمورلنك ليفرض نظاماً جديداً.

هذا العالم التاريخى الذى ينتمى إلى الزمن الماضى فى مطلع القرن التاسع للهجرة، حيث انتصر النقل على العقل، والظلم على العدل، والتسلط على الشورى، وفلسفة التبرير على فلسفة التغيير، هو عالم كنائى فى آخر الأمر. أعنى أنه عالم المقصود فيه معناه ولازم معناه على السواء. ولذلك تزدوج دوال هذا العالم فى إشارتها التاريخية التى تصدق الدلالة على مطلع القرن التاسع الهجرى فى الوقت الذى تومئ إلى دلالة موازية فى مطلع القرن الخامس عشر للهجرة، وتتحرك بالقارئ - المشاهد إلى استنتاج أوجه للشبه بين الماضى والحاضر، وتدفع به إلى أن يملأ ثغرات النص بما يؤكد إسهام الماضى فى وعى الحاضر، وإسهام الحاضر فى وعى الماضى، وذلك فى عملية يتحول فيها ناتج الوعى بالطرفين إلى معرفة ترهص بالمستقبل.

وأتصور أن تعدد الأبعاد الزمنية التى تشير إليها هذه المنمنمات هو المسؤول عن ازدواج مستويات الأداء الدرامى فى نص المسرحية. إن صوت «المؤرخ» الذى يؤكد حضور التناص مع كتب التاريخ القديم، فى علاقات البناء الدرامى، توازيه النمنمة التى تحيل الإجمال إلى تفصيل، والتى تتخذ من كلمة «تفصيل» نفسها عناوين للمشاهد التى تعقب صوت المؤرخ القديم وتمهد له فى الوقت نفسه. وما بين النمنمة الأولى والثالثة، وتتكون كلتاهما من ثلاثة عشر تفصيلا، يتقابل رجل الدين مع رجل العسكر، وتتوسط المنمنمة الثانية التى تتكون من ثمانى تفصيلات ما بين «الهزيمة» و«المجزرة»؛ أعنى التوسط الذى يبرز «محنة العلم»، ويردد أصداءها، ويذكرنا بضحاياها فى التفصيل الختامى الأخير الخاص بالشيخ جمال الدين الرائجى، حيث تتسمر أعيننا على رجل العقل رمز الاستنارة، مرفوعا على صليب، محكوماً عليه بالإعدام من الجميع، فلا تختلف حوله أطراف الصراع على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء،ونتذكر ما قاله وهم يجرونه إلى سجنه: ما أتعس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمون الاجتهاد والعلم كفراً.

وكما يزدوج صوت المؤرخ والتفصيل فى بناء الحدث الدرامى الذى يتراوح بين الاثنين، يزدوج صوت الأداء، ويتحول الممثل إلى مشخص يتقمص الشخصية ويتباعد عنها فى الوقت نفسه، ينطق الدور الذى يجسد الماضى المتخيل، ثم يبتعد عن الدور ليجسد الحاضر الذى يعلق على الفعل الماضى الذى حدث فى السنة الثالثة من القرن التاسع الهجرى، فيغدو قناعًا لنا، أو قناعًا للمؤلف، أو مجالاً للكشف عن الفكرة ونقيضها بما يثرى الصراع ويعدد مستوياته. وما يحدث على مستوى الأداء التشخيصى لأدوار الشخصيات المنمنمة، يحدث على مستوى أداء صوت المؤرخ القديم؛ حيث يباعد المشخص بينه وبين دور المؤرخ، ليؤكد أننا لا نستطيع أن نكون محايدين، ونحن نتهيأ لمشاهد الرعب القادمة، ولا نستطيع أن نسرد الوقائع دون شئ من التعاطف وقليل من الحس الفاجع.

وإذا كان هذا الازدواج يولد الحيوية، ويضيف إلى التوتر الدرامى بعداً جديداً، ويجعل من حوار الشخصيات حوارا حول زمانين، وفى زمانين، لازمن واحد، فإنه يمنع المتلقى من الاستسلام المخدر إلى وجهة نظر أو رؤية بعينها فى النص، أو التقوقع فى زمن دون آخر، فيبقى على يقظته ووعيه النقدى إزاء كل وجهات النظر المختلفة والرؤى المتناقضة، والأزمنة المتوازية أو المتقابلة، ويؤكد حضوره بوصفه طرفًا فاعلاً فى التأمل والاختيار والحكم، ولكن فى شئ من الاستفزاز اليقظ، وكثير جدا من الحس الفاجع؛ ذلك لأن الازدواج ـ كالتعدد ـ يناقل الوعى ما بين الحاضر والماضى، فيوقظ فيه أسئلة المستقبل الذى يبدو مخيفا فى هذا الذى نقشه سعد الله ونوس فى وجداننا من «منمنمات تاريخية».

٢ ـ حين ينهزم العقل:

لا نخطىء كثيراً لو قلنا إن الصراع فى مسرحية (منمنمات تاريخية) هو، فى مستوى من مستوياته المتعددة، صراع قضاة مذاهب وعلماء فى القرن الثامن للهجرة، وهو صراع يوازى صراعًا مشابهًا نعيشه إلى حد ما، وببعض الاحتراز، فى القرن الخامس عشر للهجرة. هذا الصراع هو صراع العقل مع النقل، الاجتهاد مع التقليد، التسامح مع التعصب، الشورى مع التسلط، صراع يدور بين من يؤكدون قدرة الإنسان الخلاقة فى ممارسة فعله الاجتماعى، واختيار نظامه السياسى، وصياغة معرفته الإنسانية، ومن ينفون عنه هذه القدرة ليتركوه أسير الطاعة والإذعان، فى مجالات الفعل الاجتماعى والأنظمة السياسية والمعرفة الإنسانية. وهو صراع بين نظرتين متناقضتين، اقترنت الأولى بلحظات الصعود التاريخى، حين انطلق العقل العربى يصوغ أفقًا من التقدم الإنسانى الذى أفادت منه البشرية كلها. واقترنت الثانية بلحظات الهبوط والانحدار، حين انكفأ هذا العقل على نفسه، واستراب فى قدراته، وعجز عن مواجهة نقائضه، فانتهى إلى معاداة وجوده وتدمير نفسه بنفسه.

وقد ارتبطت النظرة الأولى، فى ازدهارها، بمناخ التسامح وحق الاختلاف والمجادلة بالتى هى أحسن، وكانت قرينة الحاكم العادل الذى يرعى مصالح الجماعة، ويسوس أبناءها سوس الرحمة، ويعمل على تحقيق الخير لأبناء الأمة، والدفاع عنها، وقيادتها إلى النصر على أعدائها بواسطة الشورى التى لا تنفى حق الاختلاف والتى تحقق الوحدة التى تقوم على التنوع. واقترنت هذه النظرة برجل الدين الذى فتح باب الاجتهاد على مصراعيه، ليكون الاجتهاد أداة لحلم التقدم، وسبيلاً إلى تحقيق نهضة الأمة، وصياغة مصالحها المتغيرة. وكانت النظرة الثانية على النقيض من الأولى، فى تسلطها، قرينة المستبد الظالم الذى لا يرعى مصالح الجماعة، ويقدم عليها مصالحه الخاصة، ويسوس الأمة سوس الأنعام، مميزاً بين طوائفها، نافيًا عن المخالفين له حق المواطنة، كأنه الوجه الآخر من المتعصب الذى يخرج المغايرين له من حظيرة الدين، لأنه لا يقبل خلافًا فى الرأى أو مغايرة فى الفهم، أو تعدداً فى التأويل، ويرى فى التقليد والتصديق والطاعة ولزوم الجماعة علامة الهداية المنجية من ضلالة الاجتهاد ومضرّة الابتداع.

ولأن مسرحية سعد الله ونوس مسرحية تدين عصرها الذى تومىء إليه، على سبيل التضمن واللزوم، بما ينطوى عليه هذا العصر من مخاطر التقليد التى تهدد حرية الاجتهاد، ومن تعصب النقل الذى ينفى تسامح العقل، فإن المسرحية تختار منمنماتها التاريخية من لحظات السقوط الفاجع،

حيث سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة التي اجتاح فيها تيمورلنك دمشق الفيحاء، بعد أن ساعده علماء النقل فيها على الدخول إليها، وذلك بعد أن تحالف هؤلاء العلماء مع تجار الزور وحكام الجور، وتآمروا جميعًا على العامة الذين حرّموا عليهم أحلام العقل والعدل والحرية.

وتبدأ المسرحية منمنماتها التاريخية في مفتتح شهر محرم، مفتتح كوارث سنة ثلاث وثمانمائة، حين ارتفع سعر القوت إلى ما لم يعهد من قبل، فأعجز العامة، وأطلقهم عراة جائعين سائلين في الطرقات والجوامع، وذلك في الوقت الذي استقر القاضي نور الدين بن مكي الدميري قاضي قضاء المالكية عوضًا عن القاضي ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون على مال وعد به السلطان. ولم يستمر القاضي الجديد سوى أسبوعين تقريبًا، فسرعان ما عزله السلطان، وأعاد ابن خلدون الذي سرعان ما عزله مرة أخرى. وتأتي الأخبار من دمشق بكثرة العسكر الشامي وسقوط مدينة حلب في يد تيمورلنك الذي فعل من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواصي، ونودي في دمشق بالتحول إلى المدينة، والاستعداد للعدو، فاختبط الحال، وعظم ضجيج الناس وبكاؤهم. وتواردت الأخبار أن نائب السلطان همّ بالفرار من دمشق، فردّه العامةُ ردًا قبيحًا، واستعد الجميع في مصر بمعركة الدفاع عن دمشق.

وتأخذ النمنمة التاريخية تفاصيلها التي يستهلها صوت المؤرخ القديم، في مسرحية سعد الله ونوس، ونستمع إلى نُقول متناصة من كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) للمؤرخ محمد بن أحمد بن إياس الحنفي على وجه الخصوص. ولا نغادر هذه النقول إلا لاكتمال منمنمة التناص بما هو متاح في تواريخ العصر وتراجم رجاله، من مثل ما كتبه ابن حجر في (إنباء الغمر) والمقريزي في (السلوك) وابن تغرى بردى في (النجوم الزاهرة) والسخاوي في (الضوء اللامع) وابن العماد في (شذرات الذهب). وما ينطقه «المؤرخ القديم» نقلاً عن ابن إياس، في نمنمة سعد الله ونوس، يطلق فاعلية شبكة من السياقات المتناصة التي تضعنا في حضرة عالم تاريخي، متعدد الأبعاد والإشارات، يستند فيه التعصب إلى الاستبداد، ولا يختلف فيه رجل الدين مع رجل التجارة أو رجل الحكم، فالجميع يستبدلون بالذي هو خير من مصالح الأمة الباقية بالذي هو أدنى من مصالحهم الذاتية الزائلة.

ولكن علاقات التناص تنبني على نحو متميز، يبرز دلالة الدور التاريخي الذي قام به غلاة النقل من الحنابلة والمالكية والشافعية على السواء؛ أعني فقهاء من أمثال برهان الدين التادلي (بالمثناة الفوقية وفتح المهملة، نسبة إلى تادلة من جبال البربر بالمغرب) قاضي المالكية في دمشق الذي توفي عن إحدى وسبعين سنة، يوم الثلاثاء الثامن عشر من جمادى الأولى من سنة ثلاث وثمانمائة، في الحرب مع تيمورلنك. وكان ثابت اليقين، شجاعًا، جريئًا، فيما يصفه ابن حجر وابن إياس والسخاوي وغيرهم من مؤرخي العصر. وكان شديدًا على أهل العقل، لا يتردد في تعزير أو سجن من يراه ميالاً إلى مقالاتهم. ويوازيه في العداء للعقل تقي الدين إبراهيم بن محمد بن مفلح الحنبلي، قاضي الحنابلة الذي خرج إلى تيمور لنك، وسعى في الصلح معه، متشبهًا بابن تيمية حين صالح غازان، فقام بدعوة أهل دمشق إلى الصلح مع تيمور، ودعا له، وأعلن الحرب على من يقاوم الصلح معه، وأكثر التردد على تيمور إلى أن خذله، فعاد بحسرته لم يغنم شيئًا، ومات بأرض البقاع، بعد حريق دمشق، في أواخر شعبان من سنة ثلاث وثمانمائة. ويروى عنه ابن العماد، في (شذرات الذهب)، هجومه على المعتزلة ودفاعه عن النقل والتقليد في حضرة تيمور لنك الذي مال إليه (لارتباط النقل بعقلية الاستبداد) وتكلم معه في الصلح قبل أن يغدر به. وفي موقع حماة النقل والتقليد من المالكية والحنابلة، وقف علماء آخرون من أمثال شمس الدين النابلسي الحنبلي ومحيي الدين بن العز.

وفي المقابل من هؤلاء جميعًا، ينهض بعض الشافعية الذين حاولوا إعمال العقل. وتبرز علاقات التناص اثنين منهم في دلالة الحضور التاريخي والصلة المعرفية. أولهما جمال الدين عبد الله بن إبراهيم بن خليل البعلبكي الدمشقي المعروف بابن الشرائجي الشافعي. وثانيهما إبراهيم بن محمد بن راشد برهان الدين الملكاوي الدمشقي الشافعي. وقد قرأ الثاني على الأول في الخامس عشر من المحرم لسنة ثلاث

وثمانمائة كتاب الرد على الجهمية لعثمان الدرامى، فحضر عندهما زين الدين عمر الكفيرى، وأنكر عليهما وشنع، وأخذ نسخة من الكتاب، وذهب بها إلى قاضى المالكية التادلى، فأغلظ القول للملكاوى، وأمر بتعزير جمال الدين الشرائجى وضربه والطواف به، وطلبه بعد جمعة لكونه بلغه عنه كلام أغضبه فضربه ثانية، ونادى عليه، وحكم بسجنه.

وقد حدثت واقعة القراءة، تاريخياً، بعد حوالى أسبوع من وصول خبر نزول تيمورلنك سيواس وقتل جماعة كثيرة من أهلها، واقترابه من حلب التى فتحها بعد ذلك بحوالى شهر، فنهبها وقتل أهلها فى الحادى عشر من ربيع الأول سنة ثلاث وثمانمائة. وقد قيل إنه كان يحفر للناس حفائر يدفنهم فيها وهم بالحياة، ويحرق الناس بالنار، ويحصد الضحايا بكل سلاح، حتى صارت الرمم طول القامة، والناس تمشى فوقها، وعمل من الرءوس منائر عدة مرتفعة، وجعلت الوجوه بارزة يراها من يمر بها، فيما يقول ابن إياس. وبدل أن يلتفت فقهاء النقل إلى الخطر الداهم، ويكفوا عن تكفير بعضهم البعض، وعن وصم مخالفيهم بالخروج على الملة، استمرت عقلية التعصب التى ينسج من وقائعها سعد الله ونوس تفاصيل منمنمات التناص فى مسرحيته، ومنها التفصيلة الرابعة ضمن المنمنمة الأولى من المسرحية على وجه الخصوص.

ففى هذه التفصيلة، تحديداً، يدفع رجلان معممان الشيخ جمال الدين الشرائحى (كذا فى كتب التاريخ المطبوعة وليس «الشرائجى» الموجودة فى طبعة المسرحية الصادرة عن دار الهلال ـ القاهرة) إلى حلقة العلماء، وأحد المعممين يحمل كيساً من الكتب المخطوطة هى جسم الجريمة التى ارتكبها الشرائحى وأداتها. ويعلن التادلى (وليس «التاذلى» التى وردت فى طبعة دار الهلال) تهمة التخليط فى الدين، ويثنى عليها ابن النابلسى الذى يتوه فى المسائل ويستحل الأوقاف، ويؤكد تهمة الكفر والزندقة والإلحاد على فقيه مسلم لا لشئ إلا لأنه يخوض فى القدر، ويقرأ كتب المعتزلة «مجوس الأمة» و«الكفار من» المتكلمين والفلاسفة، من أمثال (الرد على الجهمية والمجبرة)، و(المغنى فى علوم التوحيد)، و(فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال). وما أشبه التادلى وابن النابلسى وابن مفلح وابن العز الذين يجمعون على تكفير الشرائحى ببعض من نراهم بين ظهرانينا، صباح مساء، يكفرون إخوانهم المسلمين، لا لشئ سوى أنهم يؤمنون ـ مثل الشرائحى ـ بأهمية العقل حجة الله على خلقه، ويرون فيه أداة الاستنارة التى تفضى إلى أكمل مراتب المعرفة، وينظرون إلى حرية الإنسان وعقله بوصفهما شرط التكليف، فالله سبحانه وتعالى يخاطبنا نحن الذين نعقل ونفهم خطابه، ويكلفنا بما يرد فى هذا الخطاب لأنه خلقنا أحراراً، نختار ما نستحق عليه الثواب أو العقاب من أفعال. ولكن حجة جمال الدين الشرائحى لا تقنع قضاته (الذين هم الصورة القديمة من بعض قضاتنا المعادين للتنوير) فيأمرون بحرق مخطوطاته فى صحن الجامع، ويقيمون عليه الحد بما يكسر كبرياءه، ويلقونه فى السجن، لأن الله وهبه عقلاً فلم يعطله، وفكراً لم يتردد فى الاجتهاد به، وبصيرة جعلته ينظر أبعد من سواه، فأدرك أن الذى يجتهد خير من الذى يحمل أسفاراً، وأن الجهل والطغيان هما اللذان يحجران على العقل وأن التقليد هو أقصر الطرق إلى الكوارث.

وحين يخلو المشهد من المحكوم عليه بتهمة الاجتهاد، لاتبقى سوى سلطة التقليد، يمثلها قضاة ينهون عن الجدال والجدل، ويلغون حق الاختلاف، ويسيرون إلى قتال عدو الأمة بعد أن حجروا على أعز ما فيها، فينتهى الأمر بهم إلى الخسران إما قتلاً فى معركة غير متكافئة، أو حسرة على غنم لم يتحقق. أما التادلى الذى قتل فى المعركة فيعلن قبيل موته، فى المسرحية، أن العيب فيهم قبل أن يكون فى السلطان الذى خذلهم، فلو كانوا غير ما كانوا عليه لكان لهم سلطان جدير بالسلطنة، يعرف كيف يقود الأمة فى شدتها. وأما ابن مفلح فيدرك، بعد الكارثة، أنه نزع من الناس سلاحهم، حين جرد أسوار دمشق من دفاعاتها، وجرد دعاة العقل من حقهم فى الاجتهاد، ولم يدمر بيوت الناس وأرزاقهم فحسب بل دمر نفوسهم وقلوبهم، فصارت المدينة كأنها غابة خلت من الدين والأخلاق والقيم لأنها خلت من العقل.

هكذا تتواشج عناصر المنمنمة التاريخية، موظفة معطيات التناص وعلاقاته، فى مسرحية سعد الله ونوس، لتبرز علاقة التناسب الطردى بين هزيمة العقل وهزيمة الأمة، تحريم الاجتهاد وخراب الديار. وتستعمل المفارقة التاريخية الفعلية التى وضعت من حارب أقرانه المسلمين، واصماً إياهم بالزندقة والكفر، موضع الخائن الذى قدم العون إلى أعداء الأمة، فابن مفلح الحنبلى الذى أعان تيمورلنك على دخول دمشق، وكتب له جميع خططها، هو نفسه الذى شدد النكير على من خالفه فى الرأى والاجتهاد، ووسم المغايرين له فى التأويل بالزندقة والكفر. ولم يكن يختلف فى ذلك، كيفيًا، عن نقيضه التادلى الذى اندفع إلى جهاد التتار، فسقط تحت سنابكهم، لأنه حَجَرَ على عقل الأمة وقمعه بالتقليد، فكلاهما وجه للعِلّة نفسها التى كان معلولها هزيمة الأمة من داخلها. والنتيجة هى ما يصفه ابن إياس من أحوال دمشق بعد أن حرقها تيمورلنك، دمشق التى أصبحت، بعد البهجة والوفرة، أطلالاً بالية ورسومًا خالية، لا ترى بها دابة تدب، ولا حيوان يهب، سوى جثث احترقت، وصور فى الثرى قد تعفرت، فإنا لله وإنا إليه راجعون لعظم هذه المصائب، وشناعة هذه النوائب، فيما ينقله سعد الله ونوس عن ابن إياس الذى يمضى قائلاً، فيما لا ينقله سعد الله ونوس: فكم توقظنا حوادث الأيام، ونحن فى ليل الغفلة نيام، فلا نعتبر على ما جرى للأنام، ولا نرجع عن ذنوبنا والآثام.

ولعل العدالة الشعرية القاسية التى ينطوى عليها التاريخ، عادة، هى التى قرنت سقوط دمشق بوفاة هؤلاء الذين عادوا العقل وحاربوا حرية الاجتهاد فى مسرحية سعد الله ونوس، فمؤرخو العصر يحدثوننا عن أن ابن مفلح أدركه الموت، غمًا، بعد استشهاد التادلى بأشهر معدودة. واختفى أمثال النابلسى وابن العز. وسرعان ما توفى إبرهيم الملكاوى فى جمادى الآخرة من سنة أربع وثمانمائة. ولم يبق سوى جمال الدين الشرائحى الذى وصفه مؤرخو القرن التاسع للهجرة بأنه كان شهمًا شجاعًا مهابًا، جدًا كلّه، لا يعرف الهزل، قدم القاهرة بعد الكائنة العظمى، فقطنها مدة طويلة، ثم رجع إلى دمشق، وولى تدريس الحديث بالأشرفية. وظل شاهداً على محنة العقل وانكساره، وسط ظلامة التقليد، إلى أن توفى سنة عشرين وثمانمائة.

هذا ما يقوله التاريخ الذى تلتقط دلالته منمنمات سعدالله ونوس، فى مسرحيته التى توقف العين والعقل عند هذه الدلالة، لكى لا تغفلها الذاكرة، أو يسهو عنها الوعى. ولعل ذلك هو السبب فى أن المسرحية كلها تنتهى تفاصيل منمنماتها بتفصيل أخير. يُكثِّف الدلالة المولِّدة للنص كله، فى بعد من أبعاده الحاسمة، فنرى الشيخ ابن الشرائحى مرفوعًا على صليب، يوجه الخطاب الأخير إلى عصره ـ عصرنا قائلاً:

> أنا الشيخ جمال الدين بن الشرائحى، آمنت أن العقل خير من النقل، وأن الله عادل لا يقدّر على عباده الفقر أو الذل، فأذاع أحدهم أمرى، فاستدعانى قضاة دمشق الأربعة، وبعد السب والضرب، وإحراق كتبى، رمونى فى سجن القلعة. وحين حل تيمور فى ظاهر المدينة، وجاء سلطان مصر والشام لمدافعته، أبكانى القهر وعزّ علىّ ألا أكون مع الأمة فى مواجهة هذه المحنة.

ويمضى ابن الشرائحى فى خطابه الذى قد لا تتطابق منطوقاته الحرفية مع وقائع التاريخ الفعلية، ولكن الدلالة العامة للخطاب تتطابق مع محصلة السياق التاريخى فى النهاية، فيظل المعنى الذى ينطوى عليه حضور ابن الشرائحى نقيضًا لوجود دعاة التقليد من أهل الدين، وطغاة الاستبداد من سلاطين العرب وأعدائهم على السواء. فلا نعجب أن اتفق الجميع على عداء ابن الشرائحى رغم ما بينهم من الحرب وسفك الدماء، فهو رمز العقل الذى تجسده المنمنمات التاريخية، وحضور وعيه الخلاق الذى إذا انكسر انكسرت اندفاعة التقدم، وتحَوّل التاريخ إلى واقع موحل وزمن سقيم.

٣ ـ قناع ابن خلدون:

هل يجوز أن يسلك العالم إزاء المحن التى تصيب قومه وبلاده مسلك الحياد؟ وهل هذا من شروط العلم ونزاهته؟

ذلك سؤال ألقاه التلميذ الفتى شرف الدين على أستاذه الشيخ ولى الدين عبد الرحمن بن خلدون (٧٣٢ ـ ٨٠٨ هـ) فى مسرحية (منمنمات تاريخية). وكان تيمورلنك وجنوده على أبواب دمشق وحول أسوارها، بعد أن فرغوا من نهب حلب وتدميرها. وكان السلطان الغلم، الناصر فرج بن برقوق، قد انسحب بقواته عائداً إلى القاهرة، بعد أن نمى إليه الخبر أن بعض الأمراء يحاولون الهرب إلى مصر للثورة بها، واقتلاعه من كرسى السلطنة الذى لم يكد ينعم به، فترك أهل دمشق وحدهم فى مواجهة المغول، متحيرين قد عميت عليهم الأنباء. وكان ابن خلدون قد جاء من القاهرة، فى ركاب السلطان الذى استدعاه من ضيعته بالفيوم، بعد أن كان قد خلعه من القضاء للمرة الثانية، وأقنعه داودار السلطان بلين القول وجزيل الأنعام أن يسافر فى ركاب السلطان، فأصخى ابن خلدون وأطاع، وسافر فى الركاب، فى منتصف شهر المولد الكريم من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وأقام فى المدرسة العادلية، وظل هناك بعد انسحاب السلطان: يراقب الموقف، ويشاور العلماء أمثال ابن مفرح وابن النابلسى من دعاة السلام مع سلطان العالم الجديد (تيمورلنك)، ويتحين الفرص، ويتروى فى الموقف بما تمليه نزعته العملية المختفية وراء قناع من الحياد العلمى، الحياد الذى كان يدفعه إلى أن يردد، فى المسرحية، أن على من يريد تسجيل وقائع التاريخ السيطرة على انفعالاته وعواطفه، أو أن يلغيها تماماً، كى لا يجرفه الهوى أو يزوّر الوقائع.

وإذا كان ابن مفلح، صوت النقل الغالب فى المسرحية، نادى بالصلح مع تيمور لنك، تقليداً لما فعله ابن تيمية من قبله، فإن ابن خلدون صوت العقل الذى يرفض التقليد، ويؤكد النظر العقلى، ويقول فى مقدمة تاريخه إن التقليد عريق فى الآدميين وسليل مرعى الجهل الذى هو بين الأنام وخيم وبيل، ينتهى إلى النتيجة نفسها، ولكن من منظور العقل العملى الذى يحلل أسباب الوقائع والأحوال تحليلاً نفعياً، ويعقلن عوارض سقوط الدول عقلنة تبرر سقوط الأفراد.

وكان ابن خلدون فى الحادية والسبعين من عمره حين رحل إلى دمشق، أنفق أكثر من نصف قرن فى مناورات السياسة وصراعات القوى وألاعيب الوظائف الديوانية ومناصب التدريس والقضاء. وتنقل فى بلاد المغرب الأدنى والأوسط والأقصى وبعض بلاد الأندلس ما بين سنتى إحدى وخمسين وست وسبعين وسبعمائة للهجرة، وتفرغ للتأليف ثمانى سنوات على وجه التقريب ما بين قلعة ابن سلامة وما شابهها فى تونس، ثم عاد إلى الحياة العملية بواسطة مناصب التدريس والقضاء التى قادته إلى القاهرة (سنة أربع وثمانين وسبعمائة للهجرة) التى ظل بها تسعة عشر عاماً قبل أن يرحل فى ركاب السلطان فرج بن برقوق إلى دمشق. ولا يعود ابن خلدون مع السلطان إلى القاهرة، بعد أن تخلى ذلك السلطان الغلام عن واجبه المقدس، فى سبيل الدفاع عن كرسى حكمه الذى كان أهم عنده من قضية الأمة ومحنتها.

ولم يكن بقاء ابن خلدون، فى دمشق، دفاعًا عن عروبة أو إسلام، فى مسرحية سعد الله ونوس، وإنما سعياً إلى معرفة لا تفارق المنفعة، أو منفعة لا تفارق المعرفة. يحثه على ذلك فضول المؤرخ فى تعرف النظام العالمى الجديد الذى ترأسه تيمور لنك، ويدفعه داؤه القديم الذى لم يتخلص منه، منذ أن ذاق لذائذ المراتب السياسية الكبرى ومباهجها الخطرة على السواء. ويسعى ابن خلدون إلى تيمورلنك، باحثًا عن وجه آخر من العصبية التى تنبنى على المصلحة، وتتحقق بالقوة، كما لو كان، بعد أن «أدرك العبر»، فى «ديوان المبتدأ والخبر من أيام العرب والبربر»، قرر أن يصل حبله بحبل من بزغ فى عصره من «ذوى السلطان الأكبر»، ذلك السلطان الذى أصبح يخايله بحلم واعد عن نظام عالمى جديد، لا مكان فيه إلا لحاكم واحد للدنيا بأسرها، ونوع واحد من علماء المعرفة التى لا تفارق المنفعة أو المنفعة التى لا تفارق المعرفة. وتحدث الصفقة، خارج أسوار دمشق المحاصرة: يبيع ابن خلدون علمه إلى من يطمع فيه، ويشترى تيمورلنك المعرفة ممن يستبدل بثقافته الوطنية ثقافة المنفعة، ويشترى رضا الغازى بهويته القومية، فلا تربح تجارته.

وتتحول هذه الصفقة التاريخية، فى علاقات التناص التى تشدها إلى عصرنا وتقربنا من عصرها، إلى مواز رمزى، أو قناع للعقل البراجماتى التى نرى تجلياته حولنا، الآن، وفى

كل يوم من أيام هذا الزمان، حيث تتكسر الأحلام القومية الكبرى للثقافة الوطنية، نتيجة الكوارث القومية المتلاحقة، فتتكرر مخايلة العقول العربية التى تنجذب إلى رايات نظام عالمى واحد، هو مجلى عصرى من نظام تيمورلنك الذى وصفه ابن خلدون بأنه «سلطان العالم وملك الدنيا». وعلى قدر الصفقة تأتى العقلنة التى تقوم بتحسين السقوط، ومن منطق البيع يأتى التبرير الذى يستبدل حلماً بحلم، ويسوغ رؤية الغروب التى تلخصها كلمات الأستاذ الشيخ (ابن خلدون) الذى يلقيها على تلميذه الفتى، فى مسرحية سعد الله ونوس قائلاً:

> ألا تعلم يا شرف الدين أن صبغة الدين حالت،
> وأن عصبية العرب زالت، وأن الجهاد لم يعد ممكناً.

وتلك كلمات تصدر عن قناع مؤرخ له نظائره بين مثقفى عصرنا، وتصل الحاضر بالماضى وصلاً ينير طرفيه، ويضعنا فى قلب علاقات التناص التى ترد عجز الأزمنة على صدرها،والعكس صحيح بالقدر نفسه، خصوصاً حين يمضى ابن خلدون (التاريخ والقناع) قائلاً إنه ليس متحايداً كما يظن، بل واقعى يعرف قوانين الأحداث ومجراها، وإنه جاء إلى الدنيا فى زمن السقوط، حين انقلبت أحوال المغرب الذى شاهده وتبدلت بالجملة، ونزل بالعمران شرقاً وغرباً، فى منتصف المائة الثامنة، الطاعون الجارف الذى جاء على حين هرم الدول، فقلص من ظلالها وأوهن من سلطانها، وانتقض عمران الأرض بانتقاض البشر، فخربت الأمصار والمصانع، ودرست السبل والمعالم، وضعفت الدول والقبائل. وكأنما نادى لسان الكون بالخمول والانقباض، وتبدل الخلق من أصله، وتحول العالم بأسره، فهو خلق جديد وعالم محدث، ليست فيه إلا آثار الاضمحلال وعوارضه.

هذا الخلق الجديد، أو العالم المحدث، يبدأ من مبدأ الذات الذى يبرر وجوده بمبدأ الواقع، ويحاكيه على نحو لا يُبقى للبشر سوى الجريان مع الدورة الحتمية التى لا تترك لهم، حين تشرف الدولة على الهرم، سوى الاستعداد للتفسخ والانحلال. هكذا نرى ابن خلدون، للمسرة الأولى، فى مسرحية سعد الله ونوس، وهو يحاور تلميذه الفتى الذى يهيئ القرطاس والدواة والريشة، استعداداً للكتابة، والمغول على أبواب دمشق وأسوارها. ويبدأ ابن خلدون فى الإملاء فنسمع نصوص المؤرخ التى تستعاد من القسم الأخير الذى أضافه إلى تاريخه الكبير، قبيل وفاته ببضعة سنوات، وهو القسم الذى ترجم لنفسه فيه بعنوان «التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً».

وانطلاقاً من البداية التى يختلط فيها الجهاد القومى بالعطاء السلطانى، يتحرك ابن خلدون التاريخ والقناع ما بين الأمير تيمور لنك الذى يرنو إليه السلطان فرج الذى انصرف عنه، وتدخل الشخصية التى يجسدها فى علاقات تفاعل وصراع مع غيرها من الشخصيات، فنصل إلى ما يدنو من الذروة، حين يرفض ابن خلدون أن يهدِّئ الخائفين من أهل دمشق، أو يحملهم على الجهاد، أو يتودهم إليه، فهو لم يأت مقاتلاً بل مؤرخاً، ولا يحمل قلماً لتغيير العالم بل لوصف العالم وتبريره، ولا يؤمن بقدرة الفرد أو الطليعة على تغيير التاريخ بل بحتمية القوانين المجاوزة لقدرات البشر، ويحتقر الذين يضحون بحياتهم من أجل الأوطان، ولا يرى فيهم سوى موسوسين يأخذون أنفسهم بإقامة الحق ومواجهة الغزاة، دون أن يعرفوا ما يحتاجون إليه من العصبية، فينتهى بهم الأمر إلى الهلاك وسوء العاقبة. وحين يسأله تلميذه الفتى ولكن هل يجوز أن يسلك رجل العلم مسلك الحياد إزاء المحن التى تصيب قومه وبلاده؟ يؤجل ابن خلدون الإجابة إلى العشى، حيث الربع الأول من الليل الذى يتجهز فيه لملاقاة تيمورلنك، بعيداً عن الرقباء، متدلياً من سور المدينة، حاملاً إلى تيمور هديته الدالة التى كانت:

> مصحفاً رائعاً حسناً من جزء محذو، وسجادة أنيقة، ونسخة من قصيدة البردة المشهورة للأبوصيرى فى مدح النبى (صلعم) وأربع علب من حلاوة مصر الفاخرة.

وإذا كانت الهدية الرمزية التى وصفها ابن خلدون المؤرخ فى التعريف تقدم الجانب المادى من الإجابة عن سؤال الفتى شرف الدين، فإن الجانب الفكرى يعقلنه ابن

خلدون (القناع) -حين يقول إن رجل العلم لابد أن يقبل النهاية حين يراها، ويترك الغضب والتحسر والمكابرة للذاهلين والحمقى من غمار العامة، فمهمة رجل العلم ليست إنارة الضوء للناس أو قيادتهم إلى ما يخرج بهم من الانحدار بل تحليل الواقع كما هو؛ ذلك لأن للعمران قوانين ثابتة مطردة كتلك التى تحكم الفصول فى تعاقبها والليل والنهار فى اختلافهما، وتلك القوانين حتمية لا يمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد. وإذا كان الواقع يسير إلى الانهيار فليس أمام البشر سوى انتظار ظهور مهدى جديد، أو رصد نذر عصبية جديدة تغزوهم.

ويتوجه ابن خلدون إلى تيمور لنك ممثل هذه العصبية الجديدة، الغازية، آملاً أن يجد عنده ما لم يجده طوال حياته لدى من عاشرهم وخدمهم من أمراء وسلاطين ناقصين، لم تتوفر لهم من شروط الإمارة أو الملك إلا أقلها. ويخاطب تلميذه شرف الدين بالقدر الذى يخاطبنا قائلاً إن المرء يكون محظوظاً حين ينجو بنفسه وعلمه فى زمن السقوط والفوضى، والعاقل من لا يضيع منفعة العلم أو علم المنفعة، فقد تكون قبسة الضوء الوحيدة، فى الغروب الشامل، هى وصف هذا الغروب والشهادة عليه.

هكذا يقع ابن خلدون، التاريخ والقناع، فى حبائل علمه النفعى ويستسلم إلى غزاة قومه، قبل أن تفتح دمشق أبوابها لهم، وبعد أن أسهم هو وأمثاله فى هزيمتها من الداخل. وندخل مرة أخرى إلى علاقات التناص، حيث ينطق القناع، فى المسرحية، نصوص «التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً». ونسمع صوت ابن خلدون القديم الجديد، ونراه وهو ينحنى فى حضرة تيمور لنك، ويقبّل يده التى مدها إليه، ويجلس حيث أشار إليه بالجلوس، قائلاً له:

> أيدك الله! لى اليوم ثلاثون أو أربعون سنة أتمنى لقاءك... لأنك سلطان العالم وملك الدنيا. وما أعتقد أنه ظهر فى الخليقة منذ آدم لهذا العهد ملك مثلك... ولأنى كنت أسمع من المنجمين والأولين بالمغرب عن ظهور ثائر عظيم فى الجانب الشمالى الشرقى يتغلب على الممالك، ويغلب الدول، ويستولى على أكثر المعمور.

وفى التاريخ، يسأل تيمور لنك ابن خلدون عن أحوال موطنه، ويأمره أن يكتب له عن كل بلاد المغرب أقاصيها وأدانيها، جبالها وأنهارها، قراها وأمصارها ومسالكها، حتى كأنه يشاهدها، فيسمع ابن خلدون ويطيع، سعيداً بالأمر الذى ينفذه بأسرع ما يستطيع. وحين يتهمه تلميذه، فى المسرحية، بأنه يقدم للغازى المخطط الذى يحتاجه لغزو بلاده، ويبيع أهله وبلده لقاء منصب أو وجاهة، ويسهم فى تخريب الأوطان، يصرخ فيه ابن خلدون الذى لا يعرف ما نطلق عليه اسم الالتزام الوطنى أو القومى، فقد أدرك أن هذه البلاد التى ينوح عليها تلميذه مهترئة، ومغزوة بلا غزو، وأنه لا يخجل من السير فى ركاب تيمورلنك أو نظامه العالمى الجديد، لأنه يريد أن يعرف، وأن يسجل، وأن يستكمل خبرته، وأن يزيد علمه إتقاناً واكتمالاً. لقد سار فى ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا حذاء لتيمور، فيما يقول القناع فى المسرحية، وآن الأوان لأن يفيد من علمه البارد الذى يبحث له عن الثمن المناسب فى أى مكان.

ويفرح ابن خلدون بصحبة الطاغية الجديد ويلح عليها: يحدثه عن غربتيه، بعيداً عن المغرب الذى هو أصله، وعن مصر التى هى محل عمله وتجارته. ويطلب منه أن يؤنس غربتيه بأن يعرف له ما يريد، فيأمره تيمور بالانتقال من دمشق إلى معسكره. فيقيم عنده خمسة وثلاثين يوماً يباكره ويراوحه. ويشهد حريق دمشق وخرابها الذى لم يشر إليه تفصيلاً فى التعريف برحلته (أتراه كان خجلاً؟!). وينتهى الأمر به إلى شئ قريب من الذى انتهى إليه حظ صديقه قاضى قضاة الحنابلة، فلا ينال من تيمور شيئاً ـ حسب ما يرويه لنا فى التعريف ـ بل يدفع هو إلى تيمور بغلته الفارهة التى طلبها منه تيمور فأهداها إليه، مكافأة على اصطناعه إياه، وإحلاله فى مجلسه محل خاصته. ويعود إلى مصر التى يرده تيمور إليها، دون بغلته، فيصلها فى الشهر نفسه الذى توفى فيه صديقه قاضى قضاة الحنابلة ابن مفلح.

وفى القاهرة، يعود ابن خلدون إلى سيرته الأولى. يتاجر فيما تغلّه ضيعته فى الفيوم، ويقوم بتدريس نظرياته عن العصبية والعمران، ويتولى قضاء المالكية ويعزل عنه أربع مرات فى سنواته الخمس التى عاشها ما بين لقاء تيمور ووفاته.

ويشهد في السنة الأولى من عودته رسول تيمور إلى سلطان مصر الذى أجابه إلى الصلح الذى طلبه منه. ويحمل إليه الرسول ثمن البغلة التى أخذها منه تيمور، فلا يقبل ابن خلدون أخذ ثمن البغلة إلا بعد استئذان السلطان. ويصله الثمن بعد أن يأذن السلطان، ويكتب في «التعريف» أن الثمن ـ الذى وصله بعد مدة ـ كان ناقصًا، غير أنه يحمد الله تعالى على السلامة و«الخلاص من ورطات الدنيا». ولكن هل خلص حقًا من ورطات الدنيا؟!

٤ ـ ورطات الدنيا

من الذى خلص من «ورطات الدنيا» في مسرحية (منمنمات تاريخية) ؟ لا أحد. وقع الجميع في شراك متباينة، وبراثن قوى غاضبة، وانفلت القمع من عقاله بأسماء مختلفة وشعارات متعددة. وبقيت المحصلة النهائية واحدة، قرينة الخراب الذى أطبق على الجميع والذى ترك دمشق أثرًا بعد عين. وتطغى رؤيا النهاية الدامية على المسرحية كلها، مخيفة، بشعة، ملحة، كأنها تريد أن تدمى وعى المشاهد القارئ، وتستفزه ليفارق سباته التقليدى، ويطرح عنه وخم العادة والتطبيع، ويتورط في ورطات الدنيا القديمة الجديدة التى تحفرها المنمنمات التاريخية في ذاكرة الوعى أو وعى الذاكرة. ومن ثم يطرح هذا المشاهد ـ القارئ على نفسه أسئلة شبيهة بالأسئلة التى كانت تصرخ داخل شرف الدين: أيمكن أن تتهاوى الأمة إلى هذا الدرك من التبلد والخذلان؟ ولماذا؟ وإلى متى؟ هل زمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا؟ هل كان التتار هناك أم ههنا؟ وهل تلك قبيلة دالت أم أمة قالت لتيمور المعاصر: هيت لك؟

ولأن النمنمة تصوغ رؤيا فاجعة، في تفاصيل قاتمة، دامية، فإن الدمار يشمل كل شئ، ولا يمحو منه إنسان أو جماد أو حيوان، كأنما نادى لسان الكون بنهاية تبسط ظلها كالجائحة الكونية التى لا تبقى ولا تذر، دون أن يستطيع أن يدفعها أحد أو يغير مسارها عزم. وليس يماثل برودة الطبيعة القاسية التى تجفو الشخصيات والأحداث سوى نذرها المشؤومة وعلاماتها المنحوسة، كأنها الوجه الآخر من الدمار الجمعى والعنف العارى الذى يفترش تفاصيل المسرحية فيفرقها بمشاهد سفك الدماء وأكوام الجثث وأهرام الجماجم، فضلاً عن انتهاك الأعراض وتقطيع الأجساد وتكتيم الأنفاس وشى المعذبين الذين يتطلعون إلى أولادهم وبناتهم يوطأون، ويلاط بهم من غير ستر، في وضح النهار. وإذ يلعب التناص دوره، في الإشارة إلى الانحدار الشامل والعنف الهمجى، في القرون التى يؤثرها سعدالله ونوس مادة لمنمنماته التاريخية، منذ (مغامرة رأس المملوك جابر) ١٩٦٩، فإن فاعلية التناص تصل الماضى بالحاضر وتومئ إلى موازيات العنف العارى الذى نراه حولنا، في كل يوم من أيام هذا الزمان الذى نصرخ فيه قائلين: ما أشد وحشة هذا العالم.

وحتمية النهاية في هذا العالم، كالغروب الشامل والسقوط الكلى، دوال متعددة المدلولات على عالم فارق حلمه القومى الكبير الذى انتهى الأمر به مصلوبًا مع الشرائحى، في خاتمة المسرحية، في عتمة القهر الماحق. ولا غرابة أن ينتهى كل شئ، في النص، بصرخات المجذوب المروع الشاهد العلامة، والضحية النذير، يركض بين الأنقاض والموتى، مرعوبًا ظامئًا، وبردى يتدفق قربه بزيادة وشدة لم تعهد منذ سنوات، دون أن ينال قطرة ماء أو قبسة أمل. لكن صراخه المخيف يصك مسامع المشاهد ـ القارئ ويغز وعيه، فلا يتركه إلا بعد أن يدفعه إلى أن يفكر، بدوره، أو يبحث عن قبسة ضوء تكون بداية للنور، أو قطرة ماء تكون بشارة على تجدد دورة الحياة.

والواقع أن رمزية شعبان المجذوب هى الوجه الآخر من رمزية الماء الملتبس بين ضفتى بردى، رمزية تنطوى على دلالتين متناقضتين، يتعارض فيهما الجدب والخصب، النهاية المحتومة والبداية المقموعة. لكن تعارضهما يصل بينهما في المجال الدلالى الذى يقرن بين رشفة الحليب وقطرة الماء في معنى الرّى، والعودة إلى صدر الأم أو رحم الأرض أوحضن الوطن المستباح. أما شعبان المجذوب فنشاهده دائمًا، في التفاصيل الدالة للمسرحية، يحمل النهاية في ملامح وجهه، ونبرات صوته، وأسمائه الغريبة الممزقة، ونظرة عينه التى تبصر ما لا يراه غيره، فالنهاية التى يرهص بها هى البداية التى ينفذ إليها سواه. وحضوره الذى يجمع النقائض يجاور بين لمسة الرحمة وشعيرة الإدانة ولهفة البحث وصوت العزاء وشمول

الموت. وهو لا يجد ملاذه إلا فى صدر ريحانة الوجه الأنثوى من حضوره الذى يدرك أن الكل تتار، وقومنا تتار والتتار تتار، كلهم تتار، كلهم جلادون والضحية هم الفقراء.

أما بردى الذى يتحول حضوره إلى جماع متعدد من المدلولات، مرآة سحرية ترهص بالأحداث وتنعكس عليها الأحداث، فى المنمنمات التاريخية، فنرى ماءه أول مانراه فى غاية من الضحالة، كثرت الضفادع فيه كثرة فاحشة، حين همّ نائب الغيبة فى دمشق بالفرار، عندما بلغه خبر اقتراب تيمور من دمشق بعد سقوط حلب. ويتبدل ماء النهر كما تتبدل صور المرآة بتبدل ما يواجهها، من ضعف أو قوة، انحسار أو اندفاع، فتجرف المياه الأغصان والجذوع المنكسة، أو تغمر ما حول الضفتين، أو يغيض الماء فى موازاة ما حوله من المشاعر الجماعية أو الوقائع المتعارضة المتنافرة.

هذا البعد الرمزى الذى يصل بين التوظيف الدلالى لشخصية شعبان وماء بردى هو بعض البنية الرمزية الكبرى للمنمنمات التاريخية، خصوصًا فى طابعها الذى يدنى بها من بنية الأمثولة، ومن ثم يؤكد الخاصية البلاغية، بوصفها مجازًا مزدوج البعد، متبادل الدلالة، متعدد الإشارة. وذلك بواسطة عملية من المناقلة الدائمة التى تجعل من الماضى حاضرًا والحاضر ماضيًا، ومن العام خاصًا ومن الخاص عامًا، ومن اللازم ملزومًا والملزوم لازمًا. وإذا كان هذا التعدد هو بعض أسباب الحرص على النمنمة التاريخية الدقيقة، والجهد المضنى الذى تتراص به تفاصيل التناص فيما يشبه تراكيب الأرابيسك، فإن هذا الحرص نفسه هو المبرر التقنى لوظيفة دال النمنمة، من حيث هو دال أريد به لازم معناه ومعناه على السواء. إنها نمنمة تهدف إلى أن تدفعنا إلى قراءة نصوص الماضى بعين الحاضر، ولكن دون التخلى عن تاريخية الماضى، وقراءة نصوص الحاضر بعينى الماضى، مع الإبقاء على تاريخية العصر فى الوقت نفسه.

وليس مصادفة، والأمر كذلك، أن يلجأ فنان النمنمة التاريخية، سعد الله ونوس، إلى أحداث معروفة سلفًا، وأن يتعمد العودة إلى حكايات يعرفها المشاهد ـ القارئ مقدمًا، إما لأنها جزء من بنية الوعى الثقافى لهذا المشاهد ـ القارئ، أو لأنها بعض مخزونه الشعورى أو اللاشعورى. واختيار الدال من المعروف سلفًا له أهميته التى لا تقل عن أهمية التذكير بنظيره الدال فى ما كاد يشحب، أو شحب بالفعل، فى الذاكرة الفردية أو الجمعية من التاريخ القومى للأمة، خصوصًا فى المنطقة التى تحمل إمكان التشابه أو الاختلاف بين أطراف الحاضر والماضى فى معنى من المعانى. لكن يوازى ذلك فى الأهمية صياغة ما يتم اختياره من الماضى، أو الكشف عنه، وتركيب عناصره بما يصوغ المعنى المقصود، فى منمنمة لها دلالاتها التاريخية المكثفة، ووظيفتها التحريضية المعقدة. وأتصور أن الفصل بين هذه الجوانب إنما هو من قبيل التبسيط فحسب؛ ذلك لأن فعل الاختيار لا يمكن فصله عن فعل الكشف أو الصياغة، فكل واحد من هذه الأفعال طرف فى عملية بنائية واحدة، متفاعلة العناصر متضافرة العلاقات. وهى عملية تقلل من سطوة عنصر الحكاية، فى النهاية، بالقياس إلى عنصر التقنية الذى يحيل مادة الحكاية المعروفة سلفًا إلى عنصر وظيفى فى تجربة درامية حوارية. والهدف ليس التعريف بما هو غير معروف، بل تحويل المعروف من تاريخ الأمة إلى دراما جدلية، تتصارع فيها الآراء ـ كليًا أو جزئيًا ـ وتختلف فيها الأفكار، ويدخل المتفرج ـ المشاهد طرفًا واعيًا، فاعلاً فى صراع الفهم والتفسير، والحكم والتقييم. ومن ثم يؤدى المسرح دوره بوصفه ساحة للحرية، وفضاء للحياة المدنية الفعاية، حيث الإمكان الحقيقى لتأمل الشرط الإنسانى وممارسة الحوار.

هذا الهدف له أصوله النظرية فيما يؤكده سعد الله ونوس، كثيرًا، من أن إلهام المسرح الحقيقى لم يكن فى يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التى تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخى والوجودى. ومعنى ذلك أن المتفرج الذى يسعى إليه سعد الله ونوس ليشاهد (منمنمات تاريخية) هو المتفرج الذى يقبل على المسرحية، لا ليسمع أو يشاهد حكايات جديدة، وإنما ليتأمل شرطه الاجتماعى والوجودى فى ضوء المنمنمات التى يقدمها الكاتب المسرحى للحكايات المعروفة سلفًا بشكل أو بآخر، الحكايات التى هى عنصر تأسيسى فى وعى هذا المتفرج

ووجدانه، لكن بهتت دلالتها لكثرة الألفة والعادة، وأصبحت تحتاج إلى من يزيح عنها حجاب الألفة والعادة، لتغدو من جديد موضوعًا لتأمل الشرط الإنسانى وممارسة الحوار، إما حول وجودها نفسه، أو أى وجود مغاير ترتبط به، على سبيل التضمن واللزوم.

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن التناص هو سدى مسرح سعد الله ونوس ولحمته، حين نقارنه بغيره من كتاب جيله أو حتى الجيل السابق عليه. وسواء تحدثنا عن (الفيل يا ملك الزمان) أو (مغامرة رأس المملوك -جابر) ١٩٦٩ أو (الملك هو الملك) ١٩٧٧ أو (منمنمات تاريخية) ١٩٩٤ فى مستوى؛ أو عن (سهرة مع أبى خليل القبانى) ١٩٧٣ وأمثالها فى مستوى ثان؛ أو عن (رحلة حنظلة) ١٩٧٨ و(الاغتصاب) ١٩٩٠ فى مستوى ثالث، فإننا نتحدث عن أبنية متواصلة، متنوعة، متجاورة فى علاقات التناص الذى يغدو قانونًا بنائيًا متعدد الوظائف فى كل هذه الأعمال. وأحسب أن لهذا التعدد مبرره حين يغلب الاتكاء على التراث العربى، بأنواعه المختلفة، وذلك لما يمثله هذا التراث من أطر مرجعية تظل فاعلة فى الحاضر الذى لابد من نقضه، أو نقده. إن ما ينطوى عليه هذا التراث من مخزون نفسى فعال، فى الحاضر، وأبنية القيم التى لا تزال تتحكم فى شعورنا ولاشعورنا الثقافى، يجعل منه أقرب إلى المرآة التى لابد أن يجتليها الحاضر ليكتشف فيها قبحه، أو يتعرف حضورها هى دون رتوش تجميلية.

وتعكس أغلب المرايا، فى مسرح سعد الله ونوس، إشكال «السلطة» وعلاقتها القمعية التى تحاول منمنمة التناص أن تكشف عن أسرارها الوظيفية أو وظيفتها البنيوية التى تجعل «الملك هو الملك» فى كل الأحوال. ولكن الأمر يختلف فى (منمنمات تاريخية) بالقياس إلى غيرها من المسرحيات السابقة عليها، فهذه أول مرة يركز مسرح سعد الله ونوس هذا التركيز على «دور» المثقفين بوصفهم الطليعة التى تسهم فى تقدم المجتمع أو تخلفه، فى صياغة علاقته المتكافئة مع الآخر أو علاقة التبعية، فى تغيير العالم أو تبريره. صحيح أن علاقات «السلطة» وسطوتها تظل ماثلة فى المنمنمات، لكن بؤرة التركيز لا تفارق المثقفين الذين تصاغ أدوارهم التشخيصية بواسطة التناص الذى يستحضر شخصيات النصف الثانى من القرن الثامن ومفتتح القرن التاسع للهجرة، ويصوغ من التفاصيل التاريخية المرتبطة بهذه الشخصيات وعلاقاتها منمنمات لأقنعة، تتحرك فى لعبة تشخيصية جديدة، عن دور المثقفين فى لحظة السقوط أو الغروب الشامل. وتتحرك هذه اللعبة التشخيصية الجديدة ما بين قطب السلب الذى يمثله التاجر المستغل (دلامة) والسلطان المستبد، (فرج بن برقوق، تيمور لنك) ويدعمه منطق النقل والتقليد، وقطب الإيجاب الذى ينطوى على أحلام البسطاء (أمثال مروان وخديجة، سعاد وشرف الدين) المتطلعين إلى حياة حرة عادلة، حافلة بإبداع العقل الإنسانى ومراحه الخلاق. ويهدف السؤال الجذرى الذى تدور حوله اللعبة إلى اكتشاف القطب الذى ينجذب إليه المشخصون (المثقفون) فيؤثر على مجرى الأحداث وصنع مصير دمشق الذى هو مصيرنا.

ويستلزم هذا السؤال الاهتمام بالتقنية التى تصوغه، والتركيز على نمنمة المنمنمات التى تعطى لكل بعد من أبعاده قدراً متساوياً من الحضور. والنمنمة، فى ذاتها، تؤكد تشظى الوجود الذى يولد السؤال، كما تؤكد طبيعته التى لاتنطوى على مركز ترتد إليه كل العناصر.

إن التجزؤ والتناظر والتكرار وغياب العنصر المركزى الأوحد، فى النمنمة، هو الوجه الآخر لتعدد الإجابة عن السؤال، وتعدد تجليات السؤال فى الوقت نفسه. ولا شئ ينتمى إلى المطلقات فى الحضور المتشظى للنمنمة، أو الحضور المتكافئ الأبعاد من الإجابات. والنسبية هى الوجه الآخر من هذا الحضور. وتعرية تقنية النمنمة هى البعد الملازم لهذه النسبية التى لا يزعم فيها طرف امتلاك الحقيقة كلها أو احتكارها لنفسه.

ويعنى ذلك تعدد الشخصيات، أو الإكثار منها بالقدر الذى يستوعب كل الأطراف ويمثلها، ويحقق التوزيع العادل للمواقف المتعارضة المتناقضة المطروحة على المتفرج ـ القارئ للاختيار بينها. وفى الوقت نفسه الكشف عن التقنية بما يبين عن طبيعة الهدف منها، لا من حيث هى لعبة

جمالية خالصة بل لعبة تشخيصية حوارية، المتفرج المشاهد طرف فيها. وله حضوره المتعدد الأبعاد. شأنه فى ذلك شأن اللعبة الحوارية التى يدخلها، والتى تكشف عن قواعدها أثناء أدائها، وتضع حاملها إلى جانب محمولها.

وحين تعتمد اللعبة التشخيصية على التناص، وتنسج بواسطته نمنمة الأمثولة التى تنبنى بها، فإنها توازى بين الأداء السردى والتشخيص التمثيلى. وتوازى بين لغة الماضى ولغة الحاضر، لغة المؤرخ القديم التى تسترجع نصوص التاريخ وتضفرها فى تضمينات دالة ومسكوكات مجانسة وكتابات كاشفة، ولغة الحوار المتعدد الأبعاد والمستويات، فى مناقلته بين الشخصيات المبتدعة والشخصيات المستلة من التاريخ، بين ظاهر الشخصية وباطنها، بين المعلن من خطابها والمسكوت عنه، بين ما تقوله الشخصية وما يعلق أو يعقب به المشخص لها. وتتعدد الأدوار التى تتحول بها الشخصيات إلى أمثولات فرعية، فتكتسب قدراً من التجريد، ولا نرى منها إلا الملامح الإجمالية وليس التفصيلات النفسية الواقعية أو التى توهم بالواقعية، فهى أقنعة لا تتقمص الدور بل تشخصه فحسب. ولكن يزدوج الأداء، وتتعدد مستوياته، ما بين الشخصيات الفرعية والشخصيات الأساسية، فالأخيرة بوجه خاص هى الدال والمدلول، فاعل التأمل ومفعوله، موضوع اللعبة ومن يؤديها. ومن ثم تنفرد بثنائية الأداء الذى يدخل المشخص فى الدور ويخرجه منه، أو ينطقه بلسان القناع ويعلق على ما نطقه، فى مناقلة متعددة الأبعاد، لا نراها إلا فى تشخيص أدوار «المثقفين» دون غيرهم.

ويعتمد هذا التشخيص، بحكم تجريده، على علاقات بسيطة البعد، حدّية، فهو ثنائيات ثلاثية الأبعاد، تقوم على علاقات التضاد والمماثلة والموازاة. وهى علاقات تؤكد التشظى بما تقترن به من تعدد، وتؤكد النسبية بما تقترن به من تجريد، وتفرض على المشاهد ـ القارئ دور الاختيار بين المواقف والاتجاهات. وأكثر هذه العلاقات إلحاحًا هى علاقة التضاد التى تقابل بين الشرائحى من ناحية والتادلى وابن مفلح وابن النابلسى من ناحية ثانية، كما تقابل بين التادلى وابن مفلح، وبين ابن خلدون والشرائحى، وبين الشرائحى والمذكاوى، وآزدار وشهاب الدين.. إلخ. وهى علاقة ملازمة للأمثولات التعليمية عادة. وتبرز التقابل بين العقل والنقل، والتعارض بين تغيير العالم وتبريره، ورجل السيف ورجل الفكر، ومبدأ الحلم ومبدأ الواقع، والجيل الآفل والجيل الطالع.

وتوازى هذه العلاقة المماثلة التى تكشف عن أوجه الشبه بين الثنائيات التى تصل الأزواج (خديجة ومروان، سعاد وشرف الدين، ياسمين وإبراهيم... إلخ) وتوقع عليها نتيجة مماثلة. أما علاقة التوازى فهى التى تجعل من تيمور الوجه الآخر لفرج بن برقوق، ومن دلامة الوجه الآخر لابن خلدون، فهى العلاقة التى تضع الطغاة من الصغار والكبار فى المتصل نفسه، وتستبدل برجل العلم رجل المال، فى الحس العملى الذى لا يعرف سوى الشطارة.

وعندما يقول دلامة التاجر إن التجارة صورة الدنيا، وأصل النشاط والعمران، فإنه يصوغ تبريراً للسقوط لا يختلف عن تبرير ابن خلدون. ولا يختلف تبرير كليهما، فى التحليل الأخير، عن اعتراف التادلى الذى كشف عن جوهر إشكالية المثقفين، فى تقديره، بقوله:

> قد أغرتنا نحن العلماء زينة هذه الدنيا، فتهافتنا عليها، ورحنا نتوسل الأسباب لكى نصل إلى المناصب. ولم نتورع عن الحطة وهدر الكرامة، ولم نترفع عن الرشوة وشراء العلاوة... وبدلاً من أن نكون طليعة الأمة، وكلمة الحق التى تقوّم الأحوال، وتروع السلاطين، نزلنا من أهل الدولة منزلة سوء.

وذلك قول يخاطب به التادلى أقرانه من مثقفى أوائل القرن التاسع للهجرة، ويحاور به، فى الوقت نفسه، أشباهه ونقائضه ومشاهديه وشهوده وقضاته من أهل العقد الثانى من القرن الخامس عشر للهجرة.

السؤال الديمقراطى فى مشروع سعد الله ونوس

عبلة الروينى*

الديمقراطية ليست لفظة للاستهلاك، لكنها كانت دائما فى مسرح سعدالله ونوس نوعاً من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، وشرطاً أساسياً لتجاوز الخطابة والتحجر والتلقين؛ فهو يكتب كى يمتحن الصواب ويفتش عنه. ليس ثمة يقين ثابت أو صواب جاهز ومحدد، يقدمه لنفسه أو للقارئ؛ لكن الكتابة عنده محاولة للكشف عن آليات يمكن أن تهيئ الأذهان لاكتشاف هذا الصواب وفتح نوافذ الحوار.

هكذا أسس سعدالله ونوس مشروعه المسرحى على إمكان «الحوار» وجدل العلاقة بين العرض والجمهور؛ حيث المسرح:

> هو الأداة الأقدر، والمكان النموذجى الذى يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخى والوجودى، وهو المكان الذى يكسر فيه المتفرج محارته كى يتأمل شرطه الإنسانى فى سياق جماعى يوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلمه الحوار وتعدد مستوياته.. فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحى، وهناك حوار مضمر بين العرض والمتفرج، وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم، وفى مستوى أبعد هناك حوار بين الاحتفال المسرحى (عرضا وجمهورا) وبين المدينة التى يتم فيها الاحتفال.. وفى كل مستوى من مستويات الحوار هذه ننعتق من كآبة وحدتنا، ونزداد إحساساً ووعياً بجماعيتنا، ولهذا فالمسرح ليس تجلياً من تجليات المجتمع المدنى، بل هو شرط قيام هذا المجتمع وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره.(1)

ومع اتساق المشروع المسرحى لسعدالله ونوس انشغل الكثير من النقاد بتحديد خطوطه وتقسيمها إلى ثلاث مراحل:

---

* ناقدة مسرحية، مصر.

ـ البدايات: وتضم مجموعة من النصوص المسرحية القصيرة، منها (جثة على الرصيف)، (مأساة بائع الدبس)، (فصد الدم)، (المقهى الزجاجى)، (الجراد)، (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) وتمتد هذه المرحلة بين عامى ١٩٦٤ و١٩٦٨.

ـ مرحلة الالتزام الماركسى الصارم والسؤال الإيديولوچى المنشغل بتحليل بنية السلطة، وتضم من مسرحياته (مغامرة رأس المملوك جابر)، (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، (سهرة مع أبى خليل القبانى)، (الفيل يا ملك الزمان)، (الملك هو الملك)، وتقع بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٨٩.

ـ مرحلة أخيرة، تبدأ من مسرحية (اغتصاب) ـ ١٩٩٠، حتى (الأيام المخمورة) ـ ١٩٩٧، وتضم مسرحيات (منمنمات تاريخية)، (طقوس الإشارات والتحولات)، (ملحمة السراب)، (أحلام شقية)، (يوم من زماننا)، حيث تطل الخصوصيات الفردية، وينشغل الكاتب بالمكونات النفسية والنوازع والأهواء لشخصياته المسرحية.

وفى التقسيم النقدى الصارم والمحدد محاولة تبسيطية لقراءة المشروع المسرحى المتنامى والمتنوع فى أسئلته الجمالية والفكرية، ليس بين مرحلة وأخرى، بل بين المسرحية والمسرحية التى تسبقها، دون أن يتنكر الكاتب لمرتكزاته الفكرية والفنية والإيديولوچية. فليس ثم تحول أو انقلاب ينفى ما سبقه أو يناقضه، لكنها صيرورة الوعى التاريخى المركب التى احتفظ بها دائما سعدالله ونوس بوصفها مقوما جوهريا من مقومات ثقافته الوطنية، وهى أيضا متغيرات الواقع وموقف الكاتب ونضجه، مع إعادة النظر المتواصلة لتحقيق هذا النضج، وكلها أسئلة متلاحقة ومراجعات مستمرة سمحت له بالغوص الأعمق داخل الواقع، وكتابة مسرحيات لم تكن فى رأيه سوى مجرد اقتراحات أو جدول أعمال مصاغ بصورة فنية، ولا يخلو من جوانب جمالية، لكى تغرى بـ «الحوار».

ديمقراطية الأنواع المسرحية:

عندما طرح سعدالله ونوس مفهومه حول (مسرح التسييس) فى بياناته المسرحية (١٩٦٨)، متجاوزاً مفهوم المسرح السياسى الملتبس فى عموميته، كان يجيب عن سؤال: أية سياسة، وأية صيغة فنية يمكن أن تحقق فعالية أكبر؟

كان المقصود هو طرح المشكلات السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، واكتشاف أفق تقدمى لهذه المشاكل؛ أى أن التسييس فى مسرح سعدالله ونوس كان الخيار التقدمى للمسرح السياسى، وهو فى جوهره وتعريفه ـ كما حدده فى البيانات المسرحية:

> حوار بين مساحتين (العرض المسرحى) و(الجمهور)، واختيار دائم للوسائل الفنية التى تحقق أعلى إمكانية لتقديم هذا الحوار.[٢]

فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، لم يهتم ونوس كثيراً بالصيغة الفنية إلا بمقدار قدرتها على إنتاج المشاركة والحوار، ولم يهمه كثيراً أن العرض المسرحى يمكن أن يتوقف فى لحظة من اللحظات، ويتشعب إلى حوارات حية بين المتفرجين والممثلين أو بين المتفرجين بعضهم وبعض. بل إن صيغة الحفل، بشكلها السياسى التحريضى الذى أدى إلى الدفع بمؤلفها للمثول أمام المخابرات العامة، وبشكلها الفنى بفاعليته المباشرة، قد دفعت سعدالله إلى المراجعة حين اكتشف أن العرض المسرحى لم ينته بخروج الجمهور فى مظاهرة عامة[٣]، وأن المسرح كما قال بريخت: «لا يستطيع أن يأتوم بثورة أو أن يبدل بنيان المجتمع».[٤]

أدرك سعدالله ونوس أن فعالية المسرح ليست فى إنجاز الثورة وتغيير حركة التاريخ، ولكنها جزء من هذه الجهود اليومية، وإمكان متواضع من إمكانات التغير. وتتمثل فعالية المسرح العميقة فى:

> أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفيا، وأنه وسيلة جمالية توقظ بذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق المختلفة، وتتقاطع مع القيم الجمالية التى يعممها الفن والإعلام السائدين.[٥]

انشغل سعدالله ونوس بسؤال البحث؛ فكل نص مسرحى هو محاولة تجريب وإعادة نظر على مستوى الكتابة والوسائل وعلى مستوى العلاقات اللغوية. لم تكرر مسرحية بنية

سابقتها؛ إنها «ديمقراطية النظر إلى الأنواع المسرحية» بتعبير محمد دكروب.

فجوهر «اللعبة» المسرحية فى (الملك هو الملك) لا يرتبط بطبيعة الدرس التعليمى أو عملية التوعية التى يقوم بها، ولكن يكمن فى طبيعتها الديمقراطية التى تسمح بالمشاركة؛ فالذين يقدمون «اللعبة» يتعلمون ويعلمون فى آن، وهم لا يحللون السلطة فقط وإنما يتناقشون حولها أيضا

(اللعبة) فعل مشاركة، يفترض حضور الآخر، ليس بوصفه متفرجا أو مشاهدا، ولكن بوصفه طرفاً حقيقيا وفعالاً فيها. إنها كسر للعزلة بين العازل والمعزول، كسر للتقليد والتلقين وكل جماليات التوقع النمطية؛ إنها التجسيد الفعلى الحر للحوار مع الآخر.

وفى الشكل الاحتفالى المفتوح فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) دعوة إلى المشاركة وتجريب وسائل متنوعة لتحقيق أقصى فعالية للحوار.

وبرغم قصدية الدفع بالمتفرج وتوريطه فى الحوار، حيث يضع سعدالله نوس فى سياق العمل المسرحى متفرجين يتحدثون ويتناقشون، ويقدمون نموذجاً لما يستطيعه المتفرج أو لما ينبغى أن يكون عليه، فإن تلك القصدية والوسائل التى تبدو مصطنعة هما محاولة لكسر طوق الصمت، ووسيلة مقترحة لتأسيس فعل المشاركة والتدريب عليه، لفتح نوافذ الحوار حتى لو تجاوز المتفرجون العرض المسرحى فى الحوار الممتد بينهم. وفى استخدام «المقهى» الذى يقدم خلاله «الحكواتى» حكايته فى (مغامرة رأس المملوك جابر) شكل آخر يسمح بتدخل رواد المقهى وزبائنه فى مجريات الأحداث والتعليق عليها؛ فليس للمسرحية بنية دقيقة، والسياق نفسه لا يتخذ شكلا صارما أو معماريا؛ فالمقهى ليس مكان الحدث ولكنه المسرح نفسه (خشبة وصالة) ومن خلاله يكسر الطوق اليابس للعرض المسرحى، ويتحلل من طقوس العمل الدائرى العام لتحقيق إمكان عفوى ولانتزاع هامش للارتجال؛ فمعمار المقهى يكسر كل حصار وعزلة تشكيلية، كما أن وضعه بوصفه مكانا يعكس وظيفة داخل الحياة الاجتماعية والبيئة الشعبية، يفرض مشاركة حية وحيوية فى إبداع الصورة المسرحية.

لم يقدم سعدالله ونوس شكلاً فنياً محدداً باعتباره الشكل النهائى؛ لم يقدم نصوصاً مسرحية «تامة» أو «مغلقة»، لكنه كتب دائما للعرض المسرحى نصاً مقترحاً لمخرج مجتهد وفريق عمل متجانس، وجمهور عليه أن يشارك بنوع من الإيجابية.

فى كل مسرحية من مسرحيات ونوس هامش مطروح للبحث والاجتهاد، مساحة فارغة تركت عمداً كى يملأها العرض المسرحى. هكذا طالب سعدالله ونوس كل مخرج مسرحى يتناول أعماله ببحث مواز على المستوى الإبداعى لبحث النص الذى يقدمه بوصفه مؤلفا، دون أن تعنى دعوته معارضة النص أو تشويه مقولته الرئيسية، ولكن يجب أن يتعهد المخرج المقولة وينميها فى جغرافيا وتاريخ جديدين.

فى تجربة (سهرة مع أبى خليل القبانى) التى قام بإخراجها فواز الساجر مثال واضح لهامش الحرية الممتد بين المؤلف والمخرج. يشير سعدالله فى مقدمة نص (القبانى):

> إن محاولتى لتقديم الشريحة التاريخية العريضة التى نشأ فيها القبانى، ربما أدت إلى تطويل المسرحية بما قد يمد وقت العرض بأكثر مما يجب، فإذا اقتضت الضرورة يمكن اختصار بعض المشاهد بما لا يربك الصورة العامة عن العصر واتجاهاته.(٦)

ويشير أيضاً إلى أن:

> هناك إمكانات عديدة لتقديم (فصل الولاة) بالمسرحية والأسلوب الذى اتبعه فى خروج أو دخول الممثل ليست إلا اقتراحا أولياً والتقيد به غير ضرورى.(٧)

وعندما أخرج فواز الساجر المسرحية مع طلاب أول دفعة تخرجت من المعهد العالى للفنون المسرحية بدمشق:

> أجرى تعديلات على النص، وقام بإعادة ترتيب المشاهد، وأبرز التداخل فى رواية (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) وبين الحكاية الوثائقية التى تتناول تجربة القبانى، ونضاله من أجل إقامة مسرح فى دمشق.(٨)

وقبل سعدالله ونوس هذه التعديلات الجوهرية، بل قام بنشرها ضمن «أعماله الكاملة») مطالباً باعتمادها فى أى عرض جديد لهذه المسرحية.

الهامش الديمقراطى نفسه فى العلاقة مع المخرج امتد واتسع فى مسرحية (الملك هو الملك) عندما أخرجها مراد منير للمسرح الحديث بالقاهرة (١٩٨٦) حيث قام الشاعر أحمد فؤاد نجم بكتابة مقاطع نثرية ونكات شعبية وأغنيات بالعامية المصرية، شكلت نصاً موازياً لنص (الملك هو الملك) فى لغته الفصحى العذبة الراقية، وهو تدخل إخراجى أحدث جدلاً بين العامية والفصحى على مستوى بنية العلاقات بالنص. وبرغم اختلاف الكثير من النقاد حول حجم تدخلات المخرج وطبيعتها فقد وافق سعدالله ونوس وأعلن رضاءه التام عن العرض المسرحى الذى رآه مخلصاً لرؤيته ومقولته الأساسية.

عربة التاريخ

كان سؤاله المطروح دائما على نفسه: إلى أى حد فى اطمئنانه اليقينى والإيديولوجى يستجيب لبقايا لاهوتية مقدسة مستقرة فى لاوعيه؟

سؤال راوده كثيرا حين امتد الصمت والتوقف عن الكتابة لأكثر من تسع سنوات (١٩٧٩ ـ ١٩٨٩) بعد كتابة (الملك هو الملك) (ورحلة حنظلة) المأخوذة عن (موكنبوت) لبيتر فايس. كانت ثمة مراجعة جوهرية، وكان الصمت ضرورة رأى سعدالله أنه لا يستطيع تفاديها.

لقد كانت مراجعة للذات، ولأوضاع جيل من المثقفين بسّطوا التاريخ فى فورة حماستهم وتعجلهم، فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات. وكانت مراجعة جوهرية، أحس خلالها أن مسؤوليته بوصفه مثقفا قد تضاعفت كثيراً، وأن عليه أن يتأمل بفهم وبعمق ما يجرى حوله: هزيمة ١٩٦٧، انكسار المشروع الناصرى، انكسار المعسكر الاشتراكى، تزايد هيمنة السلطة فى مقابل تهميش المجتمع، هشاشة القوى السياسية وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعالة، حرب الخليج وما أصابتنا به من عرى كامل... إلخ.

لم يقفز سعدالله ونوس من عربة التاريخ مستسلماً لليأس، ولم يطمئن فى مواجهة تلك الانهيارات المتلاحقة إلى التبسيطية والإيمائية السطحية. بدت مراجعاته تتكشف عن رؤية أكثر عمقاً وأكثر تعقيداً من علاقة السلطة/ المجتمع:

> هناك تركيب ثلاثى بحاجة إلى الغوص فيه أكثر لمحاولة استكشافه .. بنى اجتماعية متخلفة جداً مع بنى اجتماعية حديثة شكلياً، وغياب أى تساوق مشروع مستقبلى يمكن أن تقوم به دولة عصرية، لا تتعادى فيها السلطة مع المجتمع بحيث تهمش السلطة مجتمعها وتجبره على العودة فى آلية دفاعية سلبية إلى بناه التقليدية والأخلاقية المفوتة .. لم يعد تغير السلطة هو شرط تحقيق التقدم المنشود.. الشئ الأصعب هو تغير المجتمع، هز سكونه وتوسله واستغراقه بالخرافة.(٩)

أطل الفرد برأسه وعالمه الخاص فى مسرح سعدالله ونوس، أصبح بالإمكان لديه أن يحب فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق أنه إذا اغتنى من حيث وجوده الفردى إنما يمزق شمل الجماعة والعمل الجماعى. لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والمكونات النفسية، مؤكدا أنها مما يمنح الجماعة قوة إنسانية، ويجاوز كونها جمعا من آحاد فارغة. هكذا تناول أهواء الشخصية الفردية ونوازعها بعيداً عن وضعيتها التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية فى نصه الأهم (طقوس الإشارات والتحولات)، وهكذا أصبح بالإمكان ملامسة الحسية فى الكثير من نصوصه الأخيرة، فما كان يلمح به أو يشير إليه، أصبح مشهداً واضحاً ومجسداً دون أن يعتقد أن تلك «أمور برجوازية».

لم يقفز سعدالله من عربة التاريخ، لكنه أدرك بعد طول مراجعة: أن الوعى التاريخى ليس يقيناً ثابتاً، ليس مجرد شعار ولا تحيز إيديولوجى، إنما ممارسة واعية ونقد وإعادة نظر ومراجعة مستمرة، إنه معرفة الذات بلا أوهام، ومعرفة العام بعمق ونفاذ، وإنه باختصار فك ارتباط نهائى مع اللاهوت واليقين وكل اطمئنان كامل ونهائى:

عندما كثر الحديث عن البيروسترويكا ولا سيما في العام ١٩٨٧ مع صدور كتاب غورباتشوف، كنت أتوقع حـــدوث أزمـــة وعي لدى كل الأحزاب الشيوعية العربية، وكنت أتوقع حدوث نوع من التـمـزقات والصدامات على مـستوى الأفـراد والأحـزاب مـعـا، وكم كانت المفاجأة موجعة حين نظرت حولي وجدت أنه لم تحدث أزمة وعي ولم تحدث تمزقات أو انقسامات، بل وكان يتم التكيف وبتبعية فاضحة مع هذا التغير الكبير الذي يطال بنى نظرية عميقة.(١٠)

المفاجأة نفسها أصابته في المعركة السياسية التي أحدثها نصه المسرحي (اغتصاب) المستند إلى نص الكاتب الإسباني بويرو باييخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمي)، التي تناول فيها سعدالله ونوس الصراع العربي الإسرائيلي، واقترح في نهايتها حـواراً مـفـتـوحـاً بينه وبين الدكـتـور «موجين»، إحـدى الشخصيات الإسرائيلية في النص.

امـتـد الخـلاف السـيـاسي إلى حد اتهام سعدالله ونوس بالخيانة، ورأى سعدالله أن كثيراً من المثقفين يتناقشون حول المسرحيـة وطرحـهـا السـيـاسي بمنطق كـان سـائدا في عـام ١٩٤٨ دون حساب لمسيرة الأعوام الطويلة ومتغيراتها، وأننا مازلنا نواجه إسرائيل بآليات لاهوتية وبدائية، وأننا رتبنا تعاملنا مع العدو على أسس طقوسية وشعائرية متخلين عن كل وعي تاريخي.(١١)

أسئلة متلاحقة ومراجعة دائمة هي موقف أصيل لهذا الكاتب، لم يتنكر فيها لمرتكزاته الفكرية والإيديولوجية. وحين بدت «الليبرالية» ـ التي أشار إليها في مقدمته لكتاب (قضايا وشـهـادات) ـ ملتبـسـة عليّ من كـاتب يستند بعـمق إلى منهجية ماركسية ورؤية مادية للتاريخ، كتب إليّ:

> هل تظنني أن بوسع الماركسية أن تحقق مجتمعاً اشتراكياً إن لم تكن مؤسسة على مجتمع انصهر وتبين وتفـتـح في سـيـاق ليـبـرالي.. ثم ألم تكن واحدة من أخطائنا الكبيرة ـ نحن الماركسيين ـ أننا لم نقـدر ثراء الليـبـرالية وأنه دون العـقـلانية وحرية السجال ما كان بوسع الانتماء الماركسي أن يكون إلا شكلاً جـديداً من أشكال الانتـمـاء اللاهوتي منغلقاً على نصوصه وشعاراته.

الهوامش:

(١) انظر حواره مع ماري إلياس، مجلة الطريق، السنة الخامسة والخمسون، العدد الأول، يناير ١٩٩٦، ص ص٩٦ـ١٠٤.

(٢) **الأعمال الكاملة** (٣ مجلدات)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، مقدمة مغامرة رأس المملوك جابر، مج١، ص١٣١.

(٣) **الأعمال الكاملة**، المرجع السابق، مج٣، ص ص ٢٣٨ ـ ٢٣٩.

(٤) المرجع السابق، مج ٣، ص ٣٦.

(٥) المرجع السابق، مج ٣، ص ١١٥.

(٦) مقدمة سهرة مع أبي خليل القباني، **الأعمال الكاملة**، مرجع سابق، مج ١، ص٥٨٧.

(٧) نفسه، ص ٥٨٨.

(٨) نفسه، ص ٦٨٥.

(٩) انظر حواره مع ماري إلياس، مرجع سابق.

(١٠) **الأعمال الكاملة**، مرجع سابق، مج٣، ص٦٤٨.

(١١) نفسه، ص ٦٩٢، بتصرف يسير في الصياغة.

ونوس كما رأيته

هناء عبدالفتاح*

أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية.. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة فى حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضرورى كى يتحقق فعل من أفعال المسرح.
بيتر بروك(١).

كان لقائى الفنى بسعد الله ونوس لقاء عاديا من تلك اللقاءات الفنية التى تحدث فجأة ثم سرعان ما تنتهى. تمّ هذا اللقاء فى الشهور الأولى من عام ١٩٧١. فقد قرأت له مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) الصادرة فى إحدى المجلات القاهرية الأسبوعية. استفزتنى قراءتها، فأتبعتها بقراءات متعددة متتابعة؛ كشفت لى كل قراءة منها استقراء جانب آخر من جوانب الإبداع الدرامى فى نص ونوس، وغوصاً أتلمس فيه كاتبا يضع خشبة المسرح بكل مفرداتها وتقنياتها نصب عينيه، ويخلق اتحادا ما بين الدراما والمسرح، وترابطاً ما بين الفعل الدرامى والحدث المسرحى، وديناميكية تحيل السطور المكتوبة إلى كائنات حية فاعلة، وخشبة مسرح تبدلت تقليديتها وتعلّبها (من مسرح العلبة الإيطالى) إلى فضاءات مسرحية غير تقليدية تحتضن تفاصيل الواقع وتمزجه بخصوصية المناخ المسرحى الحى، وبجماليات العمل الفنى المتفرد!

---

* مخرج مسرحى، مصر.

ونوس للمرة الأولى فى مصر

كان منوطاً بى إخراج عمل مسرحى لفرقة الشرقية المسرحية التابعة لمحافظة الشرقية وإدارة الثقافة الجماهيرية* وقد كانت ولا تزال إحدى الفرق القومية المسرحية المتميزة. أصررت على تقديم مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) لهذه الفرقة، رغم الآراء المعارضة الواقفة بالمرصاد ضد تقديم العرض. فالعمل باللغة العربية، يطرح قضية السلطة فوق خشبة المسرح فى إقليم من أقاليم مصر، هو طريق محفوف بالمخاطر على حد زعمهم. وقيل لى كذلك إن الجمهور الإقليمى لا يشبه جمهور العاصمة فى تميزه ؛ ومن حق هذا الجمهور أن يشاهد عرضاً يفهمه! ثم لماذا نقدم «ونوس» وهوكاتب سورى ولدينا كتابنا المسرحيون المصريون؟!!

ورغم تباين هذه الآراء المضادة، فقد قويت عزيمتى وزادت رغبتى فى تقديم هذا العرض المسرحى الذى استضيف فيه «ونوس» للمرة الأولى بمصر فوق خشبة المسرح .كان المسؤولون عن المسرح فى الأقاليم أيامها من نخبة رجال المسرح: الكاتب الكبير ألفريد فرج، والفنان القدير حمدى غيث، والكاتب الكبير سعد الدين وهبه الذى كان يرأس جهاز الثقافة الجماهيرية. ساعدنى هؤلاء ولم يعترضوا على اختيارى.

أما مسألة تقسيم النظارة إلى قسمين أو فئتين: فئة مثقفة تنتمى - من وجهة نظر البعض - إلى العاصمة، وفئة أقل ثقافة - كما يدعون - فهى حكم ينقصه الإدراك والوعىّ والمعرفة بما يدور حقيقةً فى المحافظات؛ ذلك لأن جمهور الأقاليم متذوق واعٍ متعطش لمعرفة الجديد، قادر على اختيار الجيد من الردئ.

قررت، إذن، البدء فى إخراج (الفيل يا ملك الزمان) العمل المسرحى الأول لسعد الله ونوس فى مصر. كان لابد لى أن أنتقى بجواره نصا مسرحيا يكمل الخط الفكرى فيها ويؤكده، فاخترت نص توفيق الحكيم (رحلة قطار).

المدخل إلى ونوس

اكتملت أخيراً السهرة المسرحية بجزأيها: (رحلة قطار) و (الفيل يا ملك الزمان). لقد اخترت - عن وعى - نص الحكيم ليكون أرضية ممهدة للنظارة فى محافظة الشرقية؛ لاستقبال نص الكاتب السورى وتذوقه. ورغم أن نص الحكيم كان كذلك مكتوباً باللغة العربية، فإنه كان أقرب فى صياغته اللغوية إلى اللهجة العامية، وكلّفت كاتبا شاباً من الشرقية (أحمد عفيفى) بإعدادها إلى العامية. وبذلك أصبحت (رحلة قطار) مدخل إلهام لى، لأعد المتلقى كى يتذوق (الفيل يا ملك الزمان). الأطروحتان معاصرتان، والفكرتان واضحتان، ودلالة العملين موحية وقادرة على التنبؤ.

و(رحلة قطار) كانت تعبيراً فى السبعينيات، عن تساؤل آخر مطروح صاغه المصريون عند محاولتهم إعادة تقييم ثورة ٥٢، بعد نكسة ٦٧ ، واستكشاف الطريق السياسى الصحيح سواء أكان اشتراكيا آتيا لنا من الشرق أم إيديولوجية الانفتاح حسب تصور رأسمالى استهلاكى؟!.. لكنّ (رحلة قطار) الحكيم لم تكن دعوى سياسية سفسطائية أو تساؤلاً مباشراً ساذجاً، بل كانت محاولة من الحكيم للبحث عن أنفسنا بعد أن أصبنا بالإحباط والتخبط؛ رحلة ناجحة لتلمس حالة الضياع، وتأكيد فقدان معالم الطريق التى مسختها الأمانى الكاذبة، وضيعتها الأوهام الملفقة.

فضلاً عن ذلك، كانت (رحلة قطار) جسرا يسير فوقه المتفرج عند مشاهدته للولوج فى رحلة أخرى، هى رحلة شعب داخل قرية؛ يرتحل للملك شاكيا إليه فيله الملكي وقونه الغاشمة المدمرة للقرية. كانت (رحلة قطار) مدخلا لرحلة الرعية فى (الفيل يا ملك الزمان).

فيل ونوس النزق ومأزق الرؤية فى القراءة الأولى

يصنع سعد الله المشهد الذى وقعت عليه البصيرة، يخلق المشهد الذى رآه بالعقل،كأن مشاهد النهار المتناثرة مزورة ومليئة بالغبار، وعلى الفضولى الخاص، الذى يحتقب الفضول والنزاهة وهواجس العقل، أن يعيد المشاهد إلى وضعها الصحيح، حيث تكون كما يجب أن تكون، عارية نظيفة، وبعيدة عن غبش العين وأوهام العقل المضطرب.[٢]

فيصل دراج

لم يكن أمامى عند قراءتى مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) إلا أن أتبنى فى رؤيتى الإخراجية طريقين: إما حرفية الترجمة، أو تجريد التأويل. عند فرقة مسرحية كفرقة الشرقية المسرحية، كان عليّ ـ بعد قراءات متعددة ـ أن أشكل صيغة للعرض المسرحى تجمع بين طريقين: المحافظة على روح نص ونوس ومقولته السياسية، وتشكيل خشبة المسرح التى تقوم بتأويل الحدث الدرامى والفعل المسرحى من وجهة نظرى الإخراجية.

أصبت بحالة من الخوف وقدر هائل من الحيرة عند تشكيلى هذه الرؤية، فمسرحية (الفيل يا ملك الزمان) تدور أحداثها فى أماكن متتالية تشكل فضاءين: زمانيا ومكانيا رغم المحدودية الزمانية وواقعية الأمكنة المطروحة:

ـ زقاق تحاصره فى الخلف بيوت بائسة (القرار).

ـ باحة عامة يجتمع فيها أهل القرية (تدريبات).

ـ أمام قصر الملك.

ـ أمام الملك.

وطرحت تساؤلاً يشكل مسار رؤيتى الإخراجية: كيف يكون التصور الزمانى والمكانى لهذا العرض؟ أيكون المطروح أن أخلق تفاصيل واقعية للأحداث وأضعها فوق الخشبة تحدد الأمكنة والأزمنة كلاً على حده؛ بحيث تشكل المسرحية فى مجموعها منهجا يقوم على رؤية حرفية تترجم رؤية ونوس النصية التى يكون الحوار فيها البطل الحقيقى للعرض المسرحى، أم ينبغى أن تكون ثمة رؤية تستند طبقاً لمقولة بروك فى (مساحته الفارغة) إلى مجرد «خشبة مسرح عارية»، ووفقا لما يقول فيصل دراج: «مشاهد عارية نظيفة، بعيدة عن غبش العين وأوهام العقل المضطرب»... رؤية تعيد ترتيب حيوات البشر (الرعية) وترتيب أماكنهم، وأزمانهم؟!

اتسقت رؤيتى الإخراجية مع رؤية أخرى ووضعتها أمامى هدفا، وهو أنه يجب ألا أترفع على المتفرج، بل على قدر الاستطاعة أن أخلق له المناخ اللازم لإدخاله بقناعة فى إهاب شخوص القرية. وذلك بتشييد الجو

المحيط وبناء الوحدات الأساسية الموحية بالزقاق تارة، وبالباحة تارة أخرى، وقصر الملك مرة ثالثة، وأمام الملك فى نهاية المسرحية.

حاولت أن أضع لنفسى هدفا آخر، وهو أن أكون تابعا ـ إن جاز لى استخدام هذا التعبير ـ لنص ونوس. وإن شئنا الدقة أن أكون مترجما وفيا ـ لا متعاليا ـ لنص ونوس، متخطيا ما يطرحه عندما قدمت العرض المسرحى فى فرقة الشرقية المسرحية منذ أكثر من ربع قرن من الزمان. انعكست هذه الرؤية فى تخليق الديكورات المصنوعة، مع طريقة أداء الممثلين المعتمدة إيقاعا سريعاً يتنامى رويدا رويدا، بداية بعرض المشكلة/ القضية، مرورا بالقرار/ التدريبات، وصولاً إلى النهاية المفجعة أو النهاية الكوميدية / السوداء، وهى سقوط الرعية الدرامى. ورغم هذه الرؤية المستمدة دلالتها لرؤية تشكيلية واقعية لمأساة قرية، فإنها اعتمدت كذلك تخليق فضاءات مسرحية متعددة، تشكلت فوق الخشبة من الديكورات، وأجساد الممثلين المجتمعين معاً كى يشكلوا رؤية فكرية / جمالية لا تعتمد فقط إبراز كلمات ونوس، بل القيام بالرحلة المستحيلة التى قرر القيام بها أهل القرية إلى قصر الملك لشكاية فيله له.

عن التجربة

لقد أضحت تجربتى الإخراجية غير منفصلة عن تجربة ونوس، ورؤيتى بوصفى شابا فى مقتبل عمره وتجربته، تتوازى مع تجربة شاب كونوس يكبرنى بثلاثة أعوام فقط. لقد كتب مسرحيته (الفيل يا ملك الزمان) عام ٦٩، وقدمتها الفرقة المسرحية المصرية عام ١٩٧١ أى بعد عامين من صدورها.

كانت لدى الرغبة فى المشاركة ـ مثل جيلى ـ فيما يحدث حولنا فى مصر وفى وطننا العربى الكبير. كانت طموحاتنا ناصرية، اشتراكية المصير، كنا نؤمن إيمانا لا حدّ له بقوتنا وبأننا نشيد وطنا عربيا قويا، يدفع بنا نحو الحرية والديمقراطية وتقرير المصير. وتوجعنا بأن الحماسة كانت تطبع أفكارنا بطابعها، ونسوقنا نحو حظيرة الشعارات والأمانى والخطابة والآمال الخائبة، دون سند من الواقع أو دليل من الحاضر. لذلك كانت نكسة ٦٧ أحبولة وقعنا فيها جميعا، وكشفت بضراوة عن ما يحيط بنا، فافتضحنا، وصرنا عرايا أمام أنفسنا! وكانت (الفيل يا ملك الزمان) محاولة ونوس للكشف عن صمت الرعية ـ وإن شئنا الدقة ـ عن خرس الشعب، وعجزه عن تقرير مصيره، باختيار القرار الصحيح.

لذلك كان الشعار السياسى فى هذه المسرحية هو الهدف الذى يؤكد رسالة الحكيم فى مسرحيته المذكورة (رحلة قطار) ويؤكد نغمتها الرئيسية: التردد فى اختيار القرار المصيرى، السير إلى الأمام أم التوقف فى المكان؟! كان ثمة مناخ أتاح لنا فى مصر السبعينيات طرح التساؤلات، وإعادة تقييم المرحلة الناصرية التى بدأت بثورة ١٩٥٢ وانتهت بموت عبدالناصر عام ١٩٧٠. فى هذه الأزمة قدمت المسارح المصرية آنذاك بجوار ونوس مسرحيات (البوفيه) و(ليالى الحصاد) و (باب الفتوح) لمحمود دياب، و (الحسين شهيدا) ثم (الحسين ثائراً) لعبدالرحمن الشرقاوى، و (انت اللى قتلت الوحش) لعلى سالم، وغيرها من المسرحيات التى صاغ كتابها المرحلة التاريخية المعاصرة بقدر من الحذر والتلفت لمستقبل اتسم بالغموض ينتظرنا. وكان هؤلاء الكتاب مثلنا مهللين للثورة، دون نقد حقيقى أو تقييم صحيح للمرحلة. لهذا السبب استهوتنى مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) بمضمونها السياسى، ومفارقتها الفكرية، ورؤيتها المتغلغلة فى قلب المتلقى وعقله، فتثير أطروحات مصيرية حول ما يحدث لنا كشعب، وإلى أين نسير؟! حاولت أن أحول هذه الرؤية الفكرية /

السياسية إلى رؤية تشكيلية تقف وراء الفكر المطروح فى نص ونوس، وتتعرض لحالة الضياع والتشتت اللذين ألما بنا.

كانت الديكورات بسيطة فى تجربة فرقة الشرقية المسرحية: مجرد بانوهات (لوحات خشبية يغطيها القماش)، تعبر عن تشابه أبواب القصر الخلاب المتعددة، وترمى إلى تعددية وظائفها. واعتمدت فى تصميم حركة هذه الأبواب على الممثلين أنفسهم وهم يحملونها، وكأنهم جزء منها، وكأنها أبوابهم هم؛ تشير إلى وهم الأبواب التى يخلقونها، وكأنهم يشيدون أسوارهم الخاصة. بهذا المنطوق اتخذت أبواب القصر المتعددة وظيفة جديدة. صارت هذه الأبواب / الأسوار التى تحملها الرعية لنقلها من مكان إلى مكان كالصلبان التى يحملها الممسوسون، ينوء كل فرد بثقلها، فلا هو بقادر على تحملها، ولا بمستطيع تركها.

ورغم هذا التأويل الإخراجى الذى يعمق المعنى، فإننى لم أتخلص تماما فى هذه المسرحية من نمطية التفكير المسرحى الذى ينبنى على واقعية التشكيل ومحاكاة الطبيعة على مستوى المنهج والرؤية؛ فكان علىّ - وفقا لما ارتأيته آنذاك - أن يكون ثمة كرسى عرش فخم، على الملك ارتداء الزى الملكى المزدان بالزخارف، فوقعت فى خطأ منهجى على مستوى الإخراج المسرحى؛ إذ استخدمت أسلوبين متنافرين؛ أولهما واقعية التشكيل والصياغة، وثانيهما التجريد على مستوى حركة الفعل الدرامى (للممثلين) وحركة الأبواب المستمرة، مع موسيقى تثير الفزع والخوف فى النفوس، فأضحت الموسيقى مجرد عنصر خارجى لا ينبعث من داخل نسيج العمل الفنى نفسه.

ورغم ذلك، فقد أثر العمل المسرحى (الفيل يا ملك الزمان) فى جمهور المتلقين، بمضمون الرسالة والفكرة التى سطرهما ونوس فى عمله الرائع، وكانت الصدمة الدرامية التى أحدثتها المسرحية فى النظارة عندما صمتت الرعية أمام الملك، ولم تجرؤ على التصريح بمكنون شكواها. كان هذا من قبيل اللطمة التى صفع بها ونوس جمهورنا عبر ممثلى العرض المسرحى فوق الخشبة. لهذا كان ونوس فى كلماته وحواره أقوى منى فى مفرداتى المسرحية، كان أكثر تأثيرا ونفوذا من جميع تصوراتى المتخيلة على مستوى الإخراج: نعم، لقد وقعت فى أسر كلماته، أغرمتُ برؤيته الفكرية الأخاذة، ولم أستطع التخلص من عذوبة عذابات كلماته ومرارة حواراته وإشعاعاتها. نفذت تعليماته وهوامشه وملاحظاته بدقة، منذ المشهد الأول وحتى المشهد الأخير؛ عندما يكتشف الممثلون أنفسهم ويخلعون أقنعتهم ، ويستحيلون جوقةً تصرح برسالة النص ومغزى المضمون، يكشفون عن ما يريد ونوس قوله، حتى ذلك كله ترجمته وقدمته كما أراد ونوس!

ورغم ذلك، فقد أثارت هذه التجربة كثيرا من الجدل فى جمهور المتلقى - وكانت المسرحية (الفيل يا ملك الزمان) بداية التعريف بونوس فى مصر، لتتلوها تجارب مسرحية أخرى من أهمها: (الملك هو الملك) و (رحلة حنظلة) و (مغامرة رأس المملوك جابر) و (طقوس الإشارات والتحولات)

العودة إلى الفيل ثانية!

سافرت إلى بولندا بعد إخراجى مسرحية «الفيل...» بعام واحد، لاستكمل دراستى فى فنون الإخراج. فى بولندا تعلمت على أيدى أساطين المسرح: كانتور Kantor، شاينا Szajna، جروتوفسكى Grotowski، أكسير Axer ومنتسكى Lomnicki وغيرهم. تعلمت على أيديهم طرق التفكير المسرحى وتأويل المسرح

على مستوى الأداء التمثيلى والمشهد المسرحى (التشكيلى/ السينوغرافى)، فضلاً عن المشاهدة وتجربة الإخراج والتعليم بأكاديمية المسرح بوارسو.

عدت بعد غيبتى عن مصر أكثر من ستة عشر عاما ولايزال يداعب مخيلتى نزق «فيل ونوس الشقى»، ولايزال نجاح مؤلفها عندما قدمته بمحافظة الشرقية ماثلاً أمام عينى، نجاح أثار إعجاب النقاد والجماهير، وينسب هؤلاء وهؤلاء أهمية تجربتى لنص ونوس، لا لرؤيتى الإخراجية أو تفسيرى ! عدت إلى مصر وأصبحت أكثر نضجا ووعيا. ولم يهمنى ذلك المسرح عندما يستحيل سياسة أو شعارا، بل يستفزنى ذاك المسرح عندما يكون وجودا إنسانيا شاملاً الإنسان داخل الكون، بجمالياته وخصوصياته، لا تدخل فيه السياسة عنوةً أو تقتحمه اغتصاباً.

أدركت أنه بمقدورى تقديم هذا الهاجس الذى لم يفارقنى: (الفيل يا ملك الزمان) بمنظور جديد يدرس ظاهرة الخوف الإنسانى، ويبحث عن مسببات وجودها وظروف نشأتها! لا أدين ـ عبر هذه الرؤية ـ الرعية / البشر، بقدر ما أحاول أن أتفهمهم، أستشعر خوفهم من التسلط ـ أيا ما كانت أشكاله وصيغه، أدمج مخاوفهم بمخاوفى، ترددهم فى اتخاذ القرار بترددى الداخلى، لماذا أصبحوا كذلك؟! وكيف استمرأوا عذابات التشكيك والخوف والتسليم القدرى بما هو آت؟!.. لا أقوم بإدانتهم بقدر ما أتلمس ألمهم العادى، الناشئ نبله ليس عن انتمائهم إلى شخصيات الملوك والأمراء وعلية القوم كما كانت التراجيديا الإغريقية تقدمهم، بل لأن نبالاتهم تنشأ من بساطة ما يطالبون به من قلة ما يريدونه ليعينهم على قضاء حوائجهم فى حياتهم اليومية.

تعلمت من جروتوفسكى أن الألم الإنسانى نبيل عندما يكون غائرا فى النفس البشرية، عندما يصبح توأما للروح، يسير مع الدماء إلى القلب، فترتسم ملامح الجسد الإنسانى وعذاباته، وتتشكل معزوفة الألم النبيل. لذلك قمت بتشكيل فرقة مسرحية من شباب العاشقين للمسرح عام ١٩٨٦ وكونها معى أخى الفنان انتصار عبدالفتاح، وقمنا معاً بتقديم «الفيل...» الذى كان ولايزال يتربص بى! أدركت عندئذ أن ونوس لم يكن مقصده أن يكون داعيا سياسياً ولم ينح مسرحه ـ فى ظنى ـ نحو التبشير بالدعاوى السياسية والرسالة الفكرية المباشرة، وإنما كان مسرحه يعنى شيئا آخر، رغم أنه لم يخل من السياسة:

فالطريق الذى اهتدى إليه سعد الله ونوس للخروج من هذا المأزق (السياسة) هو ما أسماه «مسرح التسييس» ـ يستطرد الكاتب الكبير إدوار الخراط ـ وفرق بينه وبين «المسرح السياسى». فإذا فهمنا «المسرح السياسى» على أنه مسرح تلقين الرؤية السياسية من علٍ أو فرضها أو طرحها على الأقل من أعلى الخشبة على جمهور المتفرجين الذى يظل سلبيا ـ وربما مستلبًا ـ بينما «مسرح التسييس» هو مسرح الحوار الحقيقى الحى بين الخشبة والصالة، أو إلغاء هذين المستويين تماما، واندماج الخشبة مع الصالة ـ كما يحدث فى تجارب حداثية أصبحت الآن مأثورة ومشهورة، وكما كان يحدث فى تراثنا فى بابات ابن دانيال وخيال الظل ومسرح السيرك وغيره من الأداءات(٣).

لم يكن أمامى ـ إذن ـ إلا أن أفلت من أسر ونوس، أو يأخذنى ثانية تابعا له، فيوقع بى. وكان مخرجى من مأزق كلماته هو تشكيل فضاءات العرض المسرحى وسينوغرافيته بتزامن وتواز مع فضاءات كلماته وحواراته. كان علىّ أن أوائم الصالة، الصالة المستطيلة العادية لقاعة «منف»، مع العرض المسرحى متعدد الأماكن والفضاءات. لم يكن أمامى إلا ثلاثة عناصر: الكلمة (ونوس) + الممثل (الموصل) + الجمهور

(المتلقى). هكذا علمتنى تجربتى المسرحية مع ممثلين من فلاحى قرية دنشواى عندما قدمت معهم (ملك القطن) ليوسف إدريس عام ١٩٦٩. وتأكدت هذه المعرفة عند تأويلى التفسيرى لمسرحية «الفيل...»، فى محاولتى الأولى عند تقديمها لفرقة الشرقية المسرحية عام ١٩٧١، وكان تأويلا ملتزماً تابعاً لكلمات ونوس وإرشاداته وروحه المهيمنة، ثم تأكدت فكرة التفاعل الفاعل بين كل من الدراما ومفردات العرض المسرحى واتحادهما، عند مشاهدتى لتجريب جروتوفسكى ومعرفتى به عن قرب بمدينة فرتسواف فى بولندا وتعرفى ما هو أهم فى مسرحه: «الإنسان»!

جوهر هذا المسرح - يؤكد جروتوفسكى سمات مسرحه الفقير - يكمن فى الحقيقة التى لا تعلم الممثل مهارات بعينها، أو تلك القدرات التى تبنى للممثل ما يطلق عليه «ترسانات الوسائط الفنية»! إن كل شئ يتمركز فى التأكيد على العملية الروحية للممثل، فينبغى أن تصل لديه إلى حدودها القصوى، ويحدث هذا فقط عندما يصبح الممثل عاريا تماما.. عاريا حتى من أدق دقائق المناطق حساسية.. عندما يصبح غير متبجح، يحيا على أساس يثير استمتاعه بوصوله إلى منطقة معاناته الذاتية عبر المشاعر الإنسانية الصافية (٤).

لذلك حاولت التعامل مع ممثلى العرض المسرحى فى قاعة منف* من منطلق فنى آخر، وهو أن عليهم أن يؤدوا شخوصا لا أدوارا، حيوات تموج بالألم الإنسانى والثورة المكبوتة والضياع والحيرة، أن يعبروا عن بشر يتزايد شعورهم بفقدان حريتهم، وإمكان الوجود الإنسانى غير الخائف المتردد.

كان لابد لى من اقتحام عالم ونوس، وتشذيب حوافيه من مباشرة منطوقه السياسى الذى كان معلقا كالطير فوق رأسى. فلم يعد الخوف عند الرعية متبوعا بالتخوف من السلطة فقط، بل كان جزءا من المركب الإنسانى عندما تكون الرعية محاطة بظروف اجتماعية واقتصادية قاسية تقعدها عن الفعل: أى عن الثورة والتمرد ضد الظلم الاجتماعى. ورغم أن هذا كله يمكن أن يوضع تحت منظور سياسى، فإن الموقف المسرحى المرسوم والمقدم فوق الخشبة الذى يمثله الممثل، لا يجب أن تلهمه إبداعياً التنظيرات السياسية، أو تصوغه الرسالة التبشيرية أو المحرضة، أو حتى الدرس المطروح المستمد قوته من بعض الدعاوى التى قد تستخرج من نص ونوس ويكتفى بها. إن ما يهم الممثل فى طرحه ما يشعر به أنه يتألم لألم الشخصية، يجوع جوعها المادى والفكرى، لا يشعر بالأمان فى غده لأن الشخصية التى يؤديها غير آمنة.

اكتشفت عندئذ، أثناء عملى بإخراجى الثانى لتجربة ونوس، أن شعورا بالقهر والظلم داخل شخوصى المسرحية يزداد قوة ونفوذا مع تدرج الفعل الدرامى وردود أفعال الشخوص، فيتشكل شعور جماعى بالخوف الإنسانى الشامل. هذا التدرج - عند الممثل - يتم مسرحيا مع تدرج مرتبات الخوف وأنواعه، وتركيبها فى أثناء العرض المسرحى بأكمله (فى أثناء هجوم الفيل - فى باحة القرية والاجتماع بزكريا - أمام قصر الملك - الرحلة داخل القصر - وأخيرا عند مواجهة الملك/السلطة).

أدركت حينئذ أن المعمار المسرحى للعرض ينبغى أن يصاغ داخل صالة العرض التى توحّد الجمهور/المتلقى بممثلى المسرحية، وأنه على الممثلين أنفسهم أن يأخذوا بأنفسهم جمهورهم معهم فى رحلتهم المصيرية إلى الملك الباطش. لهذا كله ألغيت الديكورات الواقعية، وتمركزت اللعبة المسرحية فى تحقيق شئ أقرب ما يكون إلى «السيكودراما» يقوم بتنفيذها معا الممثلون وجمهورهم ليتمكنا سوياً من تعرف خوفهم

الإنسانى المشترك. وكأنهم ـ كممثلين/بشر ـ يستعينون بمسرحية ونوس لتفهم ما هو ملغز داخل نفوسهم المتعبة، ما يغمرهم، ما يقلقهم ويؤرقهم فى دواخلهم. عند نهاية التجربة/المسرحية/ السيكودراما يتطهرون معا ـ جمهورا وممثلين ـ ليس تطهرا أرسطيا يثير الشفقة والحزن فيخلف تعاطف المتلقى مع ما يراه، بقدر ما يثير تطهرا يدفع دفعًا إلى التفكير فى الوضعية الآنية، أيا ما كانت مستوياتها الفكرية/الاجتماعية/ السياسية ـ وتحليل ظواهرها، لإثارة فعلهم الدرامى الإنسانى المشترك. بذلك يلتحم فن المسرح بالواقع الحياتى فى أتون واحد، يمتزج الاثنان دون افتعال أو قصد شعورى، أقرب إلى المانيفستو، بل بامتزاج لا تنفصم عراه، وتوحد فى الاستبصار بمكنونات النفس البشرية والإرهاص بما هو قابع داخل نفوسنا يريد أن يتحرر من القيود والأسوار.

كان لابد، إذن، من سينوغرافية تشكل فضاءات جديدة للعرض المسرحى، نتعرى فيه من أثقالنا، ونتخلص من أدران تفاصيل الواقع وشروره تؤدى بنا هذه الفضاءات إلى الخلاصة الفنية، أى إلى التجريد الخالص. لذا تخلصت من كل شىء ـ كما فعل جروتوفسكى ـ وارتدى الممثلون أسمالهم المصنوعة من الخيش فوق أجسادهم العارية، وأدى واحد من الرعية دور الملك، وآخرون منهم أدّوا أدوار الحراس. وكان كرسى العرش كرسيا عاديا يجلس عليه الممثل/الملك واضعاً فوق رأسه تاجا من الورق، حتى يتحول بقوة سحر اللحظة الفنية إلى كرسى ملكى. وجلس الرعية القرفصاء أمام الكرسى، فيستحيل المكان قصرا كما نتوهمه وطبقا لدلالات تصوراتنا.

وبينما استعنت فى تأويلى الإخراجى الأول فى فرقة الشرقية المسرحية لمسرحية ونوس بالأبواب/البانوهات، تخلصت هنا من هذه الأبواب ليصبح الممثلون الرعية هم أنفسهم الأبواب المتنقلة من مكان إلى مكان داخل صالة المسرح الفارغة. ويدور المؤدون الرعية فى رحلتهم حول أنفسهم، كدورة الكون الأبدية، يتخيلون أنهم يسيرون متقدمين داخل دهاليز القصر وممراته اقترابا من الملك، وهم ـ فى واقع الأمر ـ يتقهقرون أو يقفون حيارى فى أماكنهم المقيّدة. من هذا المنطلق الدرامى الجديد غدا ضيق المكان ميزة، خصيصة تزيد من اتساع فضاء المكان بارتباطه بالفضاء الداخلى للشخصية. لقد حلقت سينوغرافية العرض المسرحى بممثليه وجمهوره ووحدتهم معاً. فهم عند مسيرتهم نحو القصر الموهوم/ الفعلى يمسون المساحات ويتلمسونها داخل خشبة المسرح مستطيلة الحجم، وعندما تلمس أياديهم مساحة ما، تغدو بابا من الأبواب، سدا منيعا جديدا يتراكم مع السدود النفسية الجديدة. من هنا حققت هذه الرؤية تجرداً فى المكان والزمان، واحترمت رؤى المتفرجين / المشاركين/ الفاعلين/ القائمين مع الممثلين بالرحلة ومن هنا كذلك غدا لكل متفرج بابه، بل أبوابه التى تختلف عن أبواب الآخرين. أمست الزخارف واللآلئ والذهب والنافورات عناصر تتشكل داخل وجدان المتلقى وفقا لما يراه، وطبقا لما يحرص هو أن يرى فيها ما يستهويه. وتولد بهذه الرؤية الدرامية فعل الخوف العادى، ليصاغ على شكل أفعال خوف متشابهة متعددة تتردد فى فضاءات المسرح الخالى. وبذلك لم يعد الخوف واحدا، ولامتشابهاً عندهم.

أمست المسرحية لعبة أكثر من كونها عرضا مسرحيا نمطيا، تروى حكاية، وتشكل المكان وفقا لما يمليه عليهم الممثلون. وبهذه المعالجة، حررنا المكان وحيدوه، ليتحول إلى مكان يتلبس وجود المعنى المطروح الآنى، والزمان الذاتى المقترح. ووفقا لأطر مفهوم للعبة تحولت المسرحية من مجرد كونها رسالة فكرية مباشرة أو دعوى سياسية زاعقة إلى ممارسة حياتية/ فنية نحن فى أمس الحاجة إلى ممارستها؛ فنتعرف فى هذه الممارسة/ الرحلة معنىً لخوفنا الدائم الذى لا يتوقف.

المسرح الصوتى

ولأن الكلمة مقاطع صوتية، كل مقطع يمثل جزءا صوتيا، يكمل بعضه البعض، ويؤدى إلى صورة صوتية درامية لهذه المقاطع من الكلمات التى تصاغ جملاً ومعانى ومشاعر وآلاما وأفراحا وأتراحا، فإن الفنان انتصار عبدالفتاح صاحب الرؤية الصوتية لهذا العرض ـ أحال المسرحية إلى معزوفة من الشكوى الثائرة، والآلام المكلومة، والآمال التائهة.

كانت هذه الصياغة الصوتية ضرورة لـ «فيل» ونوس، قدم الفنان انتصار عبدالفتاح من خلالها ـ كمخرج لمسرحه الصوتى ـ تأويلاً صوتيا، وتناغما يتناغم وتأويل ونوس الصوتى ، فصب التأويلين فى التأويل الواحد داخل العرض المسرحى النهائى. لقد ألغى انتصار الموسيقى التصويرية لأنها لن تزيد من شحنة الأحداث وتعميقها، بل ستزيدها ميلودرامية وفجاجة. اعتمد الأصوات الطبيعية للممثلين: أنفاسهم اللاهثة، شهقاتهم المتلاحقة، ردود أفعالهم المتألمة، صرخاتهم، تمتماتهم ... إلخ. وكل هذا ساعد على خلق مناخ مسرحى متفرد، أضاف إلى نص ونوس وأثراه عندما تضافرت العناصر المسرحية جميعها: الكلمة ـ الممثل، فضلا عن العنصر الصوتى، حيث لا ينفصل عن جهاز الممثل ويشارك فى صنع صياغة لكل ما يخرج من نفسه وينبع من باطنه فوق خشبة مسرح عارية وجمهور يتحلق حولها.

نهاية المطاف

إن نصوص ونوس تغرى المخرجين والممثلين بتجسيدها فوق خشبة المسرح:

> ولكنه إغراء النداهة التى ما تلبث أن تخطفك إلى المجهول إذا لم تسيطر عليها ـ يستطرد الناقد حازم شحاتة ـ فالمخرج والممثل كلاهما يجد نفسه تابعا للنص وأسيرا له فى حين يظن أنه يمارس حريته، فأحيانا ما تصاب عناصر الحركة بالسكتة بينما تجلجل ألفاظ الحوار عاليا على النحو الذى يشعرك أحيانا أنك أمام قراءة مسرحية. لم يفلت من هذه الغواية فى مصر سوى اثنين هما هناء عبدالفتاح فى إخراجه «الفيل يا ملك الزمان» ١٩٨٦ لفرقة منف، ومراد منير فى «الملك هو الملك» ١٩٨٩ لفرقة المسرح الحديث، حيث لاتزال الصورة والحوار كوجهى العملة فى ذاكرة المتفرج(٥).

وقد يتبادر للذهن أننى استبعدت من ونوس أعظم ما فى نصوصه، وهو أصالة الرؤية السياسية، وإدخالها بشكل هارمونى ـ فى مزيج الرؤية الاجتماعية باعتبار أن الثقافة، ومن بينها فن المسرح، مرتبطة عند ونوس بالبعدين؛ حيث إن الافتراض الأساسى فى نظرية الثقافة هو ـ كما جرى القول «إن الحياة تكون مع الناس. فأكثر ما يهم الناس هو كيف يودون أن يرتبطوا بالغير، وكيف يودون الغير أن يرتبطوا بهم»(٦).

و(الفيل يا ملك الزمان) تقوم على هذه الفكرة: فكرة الارتباط بالغير، وكيفية حدوث هذا الارتباط. «الفيل...» دراما هذا الارتباط الجماعى، الذى ينبع فشله من انعدام ارتباطه بالجموع وفقدان تواصله وانكساره الناشئ من التعامل معه باعتباره عنصرا خارجيا، وليس قرين النفس ولا صنوا للروح، باعتباره «ميكانيزم» لتعبير الجماعة وإفصاحها عن صرختها على مستوى الصياغة الآلية المدربة، وليس على مستوى الصرخة المعبرة عن

الهم الإنسانى الفعلى، قد تكون بدائية التعبير، لكنها تتسم بتلقائية الفعل الجماعى. لذلك حدث الانكسار داخل نفوس الرعية عندما جابهوا الملك، فضلاً عن انكسارات رحلتهم داخل ممرات القصر ودهاليزه:

وبينما تخبرنا معظم النظريات فى العلوم الاجتماعية كيف تسرع الأفراد أو الجماعات فى الحصول على ما يريدونه من الحكومة (السلطة)، فإن نظرية الثقافة تسعى لشرح لماذا يريدون ما يريدونه، وكذلك كيف يشرعون فى الحصول عليه[٧].

لذلك فإن رؤية مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) ـ فى ظنى ـ رؤية إنسانية شمولية أكثر من كونها رؤية سياسية مباشرة. وهى بهذا تخرج عن طور التبسيط والمباشرة، وفى تأويلها المشهدى نكتشف فيها عملاً إنسانياً يستثير فينا، بوصفنا متلقين، قضية الخوف المشترك المهيمن على نفوسنا. عندما نتحرر من هذا الخوف لن ننهزم ولن تقف السلطة سورا أو عقبة كئود ضد الحرية، أى ضد حريتنا. يقول سعد الله ونوس:

كانت لدىّ أوهام على كل المستويات؛ أوهام على المستوى الإنسانى. لأول مرة أشعر بالكتابة كحرية. فى الماضى كنت أفرض على نفسى نوعاً من الرقابة الذاتية ـ يستطرد ونوس معترفا ـ رقابة داخلية قوامها كما كنت أتوهم: تغييب الثانوى لصالح ما أعتبره قضايا هامة، لأول مرة أشعر بأن الكتابة متعة. كنت أشعر أن المعاناة الذاتية أو الخصوصيات الفردية أمور (بورجوازية) سطحية غير جوهرية يمكن تنحيتها، كان اهتمامى منصبا على وعى التاريخ. لذلك اعتبرت، مخطئا، أن الاهتمام بحركة التاريخ يجب أن يتجاوز الخصوصيات الفردية وأفخاخ الكتابة البورجوازية، لهذا كنت على مستوى الكتابة المسرحية أشعر دوما بأننى لست فى جلدى[٨].

ويقيّم ونوس مرحلة الكتابة الأولى التى كانت من بينها مسرحيات (الفيل يا ملك الزمان) و(الملك هو الملك) و (حفل سمر من أجل ٥ حزيران) قائلاً:

فى الماضى كان هناك شئ تبسيطى، كان هناك اعتقاد جازم بأنه يكفى أن نغير السلطة، لكى نغير المجتمع ونحقق التقدم المنشود. أنا الآن أعتقد بأن المسألة ليست بهذه البساطة؛ وتغيير السلطة هو الشئ الذى جربناه دائماً، وكان فى كل حالاته عمليات انقلابية سطحية، لكنّ الشئ الأصعب الذى لم نجربه؛ هو تغيير المجتمع. الأصعب هو أن تحاول هز سكون ونوسان واستغراق المجتمع بالخرافة[٩].

والأمر المدهش حقا ـ فى ظنى ـ أن مقولات ونوس الأخيرة تتماثل وتأويل مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) التى تنتمى لبدايات إبداعه، إنّ قيمتها ـ فى تقديرى ـ تنبع من مسألة التعرض لما تطرحه بمنطوق إنسانى شمولى ينظر إلى المجتمع ويقسو عليه ليهزه ويزلزله بعمق، حتى نفيق معاً (ممثلين ومتلقين ـ مؤدين وجمهوراً) قبل أن يفوت الأوان